

**THE BOOK WAS  
DRENCHED**

UNIVERSAL  
LIBRARY

**OU\_194672**

UNIVERSAL  
LIBRARY





OUP—881—5-8-74—15,000

**OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY**

Call No. M82  
k43 B  
Accession No. PG M332  
Author  
Title कृतकर, गोरावरी वासुदेव  
भारतीय नाट्यशास्त्र

This book should be returned on or before the date last marked below.



# भारतीय नाट्यशास्त्र.



लेखिका

कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.



१९२८

किंमत चार रुपये.

पुणे येथे  
आर्यभूषण छापखान्यांत रा. अनंत विनायक पटवर्धन  
यांनी छापिले  
व  
रा. वासुदेव परशुराम केतकर यांनी मु. चिपळूण  
( जि. रत्नागिरी ) येथे प्रसिद्ध केले.

# उपोद्घात.

महिलानामुन्नतये मनसा वाचा तथा च कृतिभिरपि ।  
श्राम्यत्यहर्निशं यः ' कवे ' गुरवे नमस्तस्मै ॥

भारतवर्षीय महिलाविद्यापीठाच्या प्रदेयागमापरीक्षेसाठी हा प्रबंध लिहिला आहे व भरताच्या नाट्यशास्त्रावर याची उभारणी केली आहे भारतीय नाट्य-शास्त्राबद्दल महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री यांनी असें म्हटलें आहे कीं, " This book which runs through 38 chapters is so full of technicalities, that it would take several years' study to master it completely. " आणि माझी स्थिति तर श्रीसमर्थ यांनी वर्णिल्या-प्रमाणें ' नेटकें लिहितां येना, वाचितां चुकतें सदा । अर्थ तो सांगतां येना ' अशी आहे. मग कालिदासाच्या भाषेत म्हणावयाचें असल्यास ' तितोर्षुर्दुस्तरं मोहादु-दुपेनास्मि सागरम् ' अशी माझी स्थिति झाल्यास नवल काय ! पण मग हें साहस करण्यास मी कां प्रवृत्त झालें !

सुप्रसिद्ध रहिमतखान गवयाबद्दल अशी गोष्ट सांगतात कीं, त्याला गावयास लावण्यासाठी, दुसऱ्या कोणी तरी त्यासमोर गातां गातां चुकावें लागे. गायनांत चूक झालेली त्या गायकश्रेष्ठास खपत नसे. ती चूक त्याचे कानावर गेली कीं, त्यानें ती सुधारून गाऊं लागावें व एकदां त्या गायनास सुरुवात झाली कीं, मग त्याचा आनंद श्रोतृवर्गानें लुटावा. विष्णुपंत छत्रे या युक्तीनेच त्याला गायला लावीत व त्याच्या गायनाचा लाभ लोकांस मिळवून देत. तानसेनचे गुरु वृंदावनचे हरिदासस्वामी यांबद्दलहि अशीच आख्यायिका आहे. एकदां अकबरानें विचारलें " तानसेन, तुझ्यापेक्षां चांगला गाणारा कोणी आहे कारे ! " तानसेन, म्हणाला " माझे गुरु श्रीहरिदासस्वामी. " अकबरानें प्रश्न केला " तुला तसें कां गातां येत नाही ! " तानसेननें उत्तर दिलें " मला हुजर सांगतील तेव्हां गावें लागतें, पण माझ्या गुळुचा अंतरात्मा त्यांस सांगेल तेव्हांच ते गातात. " तानसेनच्या या सांगण्यावरून एकदां अकबर व तानसेन दोघेहि हरिदासस्वामीकडे गेले. स्वामी आपल्या प्रशांत यमुनानदीवरील आश्रमांत ईश्वरचिंतनांत निमग्न झाले होते. दोघांनीहि स्वामीचें दर्शन घेतलें. पण स्वामीस गावयास लावावयाचें कसें ? सरते शेवटीं तानसेनानें हळूच वांणा लाळून कृष्णभजनपर एक पद म्हणावयास आरंभ केला व तें पद म्हणतांना मध्येंच एक बेसुर तान घेतली. हरिदासस्वामीच्या श्रीहरिचरणीं लीन झालेल्या आत्म्यास ती गोष्ट सहन झाली नाही. " माझ्या

माधवाचें मधुर गायन अशा कर्णकटु रीतीनें गाऊं नकोस. ” असें म्हणून हरिदास-स्वामींनीं तानसेनास थांबविलें आणि आपल्या मधुर वाणीनें माधवगतीचे आलाप घेत घेत, तें कुंजवन त्यानीं निनादित करून टाकलें. परीक्षेसाठीं तर खराच पण हा प्रबंध लिहिण्यांत व शेवटीं छापविण्यांत असाच एक हेतु मुख्य आहे, ही गोष्ट खोटी नाही.

परीक्षेस प्रबंध लिहून देणाऱ्या विद्यार्थिनीनें आपल्या प्रबंधास एक उपोद्घात लिहावा व त्यांत आपल्या अभ्यासक्रमाची हकीगत व अभ्यस्त पुस्तकांची यादी द्यावी आणि आपल्या प्रबंधांत स्वतःसंशोधित असा भाग कोणता, याचें दिग्दर्शन करावें, असा एक नियम प्रदेयागमा परीक्षेच्या नियमावलींत आहे. प्रबंध लिहिण्या-पेक्षां हा असा उपोद्घात व त्यांतहि ही शेवटली बाब लिहिणें, अत्यंत कठीण काम आहे. प्रबंधांतील स्वतःचा भाग न सांगावा तर परीक्षा नापास होण्याची भीति व सांगावा तर ‘आपुली आपण करी स्तुति, तो एक मूर्ख’ या न्यायानें मूर्खांत गणना होण्याची भीति आणि या दोन्ही प्रकारची भीति टाळण्याची तर मनापासून इच्छा; तेव्हां या उभयतः पाशरज्जूंतून सुटावें कसें ! विचार करतां करतां या पाशांतून सुटण्याची युक्ति म्हणून प्रबंधांत टीपा देण्याचें ठरविलें. या टीपांवरून दुसऱ्यांच्या ज्ञानाचा मी किती उपयोग केला आहे, हें सहज कळून येण्यासारखें आहे. तेवढा भाग गाळला म्हणजे बाकीचा भाग कोणाचा, हें सांगण्याचें मग कारणच उरत नाही.

बाकीच्या ग्रंथकारांचें व विद्वानांचें ऋण आपल्या टीपांत ठिकठिकाणीं त्यांचा उल्लेख करून मला फेडतां आलें. पण माझे मुख्य अध्यापक साहित्याचार्य प्रो. ह. रा. दिवेकर, एम्. ए., ज्यांच्या जवळ मी अभ्यास केला व ज्यांनीं मला पदोपदींच काय, पण अक्षरोअक्षरीं साहाय्य केलें, त्यांच्या ऋणांतून कसें उत्तीर्ण व्हावयाचें ! हें ऋण परत करण्यास मजजवळ शब्दच नाहीत, सचच तें Haas च्याच शब्दांनीं नांवाचा व गांवाचा फेरफार करून नोंदून ठवतें:—

“ I wish to record here, above all, some expression, however inadequate, of the debt of gratitude, I owe to my friend and teacher, Prof. H. R. Diwekar. His kindly interest in my work, has never flagged since the day, now twelve years past, when I first took up the study of Sanskrit, under his guidance and even amid the pressure of multifarious duties, he has always placed his time and energy ungrudgingly at my disposal. In the preparation of this thesis, I have had throughout the benefit of his encouragement and

his stimulating criticism and it bears some evidence of his comments and suggestions on almost every page. My years of association with him at Hingne as his pupil, will always remain a precious memory. ”

एवढें सांगितलें म्हणजे आतां माझा स्वतःचा खरा भाग यांत किती आहे, हें सांगण्याची निराळी गरज राहिली नाही. पण अजूनहि त्याचा निराळा नामनिर्देश करावयास हवा असेल, तर या प्रबंधांत जेवढ्या म्हणून चुका असतील तेवढ्यांवर मात्र माझा एकटीचा हक्क आहे, एवढें सांगितलें म्हणजे ‘ She shall also state what part of her thesis she claims as her own ’ या नियमाचीहि पूर्ति झाली. असो.

सरते शेवटीं ज्या विश्वनाटकी सूत्रधाराच्या रूपेण इतके दिवस विद्यार्थिनीची व प्रबंधलेखिकेची भूमिका घेतां आली, त्यास मनोभावे वंदन करून हा उपोद्धात पुढां करतें.

कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.



## टीपांत वापरलेल्या संक्षेपांचा खुलासा.



अ. ना.	अभिनवगुप्त-नाट्यवेदविवृति.
उ.	उत्तररामचरित्र-भवभूति.
का.	कालिदास.
का. मा.	कालिदासरुत मालविकाग्निमित्र.
का. प्र.	काव्यप्रकाश-मम्मट.
ग.	गडकरी.
ग. ए.	गडकरीरुत एकच प्याला.
ग. पु.	गडकरीरुत पुण्यप्रभाव.
ग. भा.	गडकरीरुत भावबंधन.
ते. आ.	तैत्तिरीय आरण्यक.
ते. उ.	तैत्तिरीय उपनिषद्.
ते. उ. ब्र.	तैत्तिरीय उपनिषद्-ब्रह्मवल्ली.
ते. ब्रा.	तैत्तिरीय ब्राह्मण.
द.	दशरूप.
पिं. छं.	पिंगलरुत छंदःसूत्रं.
प्र. रु.	प्रतापरुद्रगीत-विद्यानाथ.
मो.	मोरोपंत.
र.	रघुवंश.
रु. का.	रुद्ररुत काव्यालंकार.
वा. का.	वामनरुत काव्यालंकारसूत्रं.
शा.	शाकुंतल.
सा.	साहित्यदर्पण
भा. ना.	भारतीय नाट्यशास्त्र.
D. S. P.	De-Sanskrit Poetics.
H. A. T.	Haigh- Attic Theatre.
K. S. D.	Keith- Sanskrit Drama.
M. W. Dict.	Monier William's Dictionary

# अनुक्रमणिका.



प्रकरण	पृष्ठ.
१ नाट्यकला व नाट्यशास्त्र. ... ..	१ ते १९
२ भारतीय नाट्यगृह....	२० ते ४५
३ नृत्त. ... ..	४६ ते १०३
४ भाव. ... ..	१०४ ते १२८
५ रस. ... ..	१२९ ते १५१
६ अभिनय. ... ..	१५२ ते २१५
७ नाट्यकाव्य. ... ..	२१६ ते २७९
८ वस्तु. ... ..	२८० ते ३१८
९ नाट्यपात्रे. ... ..	३१९ ते ३४८
१० दृशरूप....	३४९ ते ३७३
११ पूर्वगंग ... ..	३७४ ते ३९३



# भारतीय नाट्यशास्त्र.

## प्रकरण १ लं.

### नाट्यकला व नाट्यशास्त्र

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं

रुद्रेणैदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।

त्रैगुण्योद्भवमत्रलोकचरितं नानारसं दृश्यते

नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ॥

१. नाट्यकलेवरील उपलब्ध असलेल्या अत्यंत प्राचीन ग्रंथांत म्हणजे भारतीय नाट्यशास्त्रांत नाट्याची उत्पत्ति सांगतांना ब्रह्मदेवानें ऋग्वेदापासून पाठ्य, यजुर्वेदापासून अभिनय, सामवेदापासून गान, व अथर्वानूतन रस असे घेऊन नवनि नाट्यवेद तयार केला, असें वर्णन आहे. नाट्यास आवश्यक असणाऱ्या पाठ्य, गान, अभिनय व रस ह्या चारी गोष्टीं अभिनयास अधिक महत्त्व आहे, हें निर्विवाद आहे. आंगिक, वाचिक, सात्विक व आहार्य या चारी अभिनयांनीं जोपर्यंत पाठ्य किंवा गान युक्त होणार नाही, तोपर्यंत त्यांत रसाह उत्पन्न होणार नाही व त्यास नाट्य ही संज्ञाहि दिली जाणार नाही. एकादा मनुष्य नुसतेंच एकादें वाक्य म्हणून दाखवीत असेल, अथवा एकादें गान गाऊन दाखवीत असेल, तर तो नाट्य करून दाखवीत आहे, असें म्हणतां येणार नाही; पण तोच मनुष्य जर त्याच्या तोंडीं ज्याचें गाणें किंवा वाक्य असेल, त्याचें सांग घेऊन तेंच गाणें किंवा तेंच वाक्य साभिनय म्हणून दाखवील, तर त्या क्रियेस नाट्य असें म्हणतां येईल. उदाहरणार्थ, ऐतरेय ब्राह्मणांत शौनःशेष आख्यानाचे शेवटीं, होत्यानें तें आख्यान सांगवें व अध्वर्यूनें प्रत्येक ऋचेच्या शेवटीं त्यास ॐ असें म्हणून हुंकार द्यावा, असें सांगितलें आहे. पण अशा प्रकारच्या पाठास नाट्य असें म्हणतां येणार नाही. Max Müller च्या म्हणण्याप्रमाणें 'an early attempt at dramatic representation' असें म्हणतां येईल, पण त्याच आख्यानाचा जर एकां शनःशे-

( १ ) का. मा. १-४ ( २ ) भा. ना. १-१२

( ३ ) Max Müller's History of Ancient Sk. Lit. P. 216.

पाचें, इतरांनीं हरिश्चंद्र इत्यादींचीं सोंगें घेऊन, सामिनय पाठ केला, तर त्याला नाटक म्हणावें लागेल. यावरून ही गोष्ट ध्यानांत येईल कीं नाटकास व्यक्तीचें रूप धारण करणें व मग त्या व्यक्तीच्या तोंडीं असलेले शब्द हावभावांसह उच्चारणें, ह्या गोष्टांची आवश्यकता आहे व म्हणूनच चारीहि अभिनयांत आहार्य अभिनयास इतकें महत्त्व आहे.

२. असें असेल, तर एकाच माणसानें अनेक माणसांचीं रूपें घेऊन दाखविण्याची कला ही नाट्याची पूर्वीची पायरी असावी, असें वाटतें. अशा तऱ्हेचें सोंग घेणाऱ्या लोकांस आज आपण बहुरूपी म्हणतो. यांसच पूर्वी विश्वरूप असें म्हणत असावेत अशी कल्पना यजुर्वेदांतील रुद्राध्यायाच्या चौथ्या अनुवाकांतील विश्वरूप या शब्दावरून येते. हा अनुवाक पुढीलप्रमाणें:— “ नम आभ्याधिनीभ्यो विंविध्यन्तीभ्यश्च वो नमो नम उगणाभ्यस्तृहतीभ्यश्च वो नमो नमो गृत्सेभ्यो गृत्सपतिभ्यश्च वो नमो नमो व्रातेभ्यो व्रातपतिभ्यश्च वो नमो नमो गणेभ्यो गणपतिभ्यश्च वो नमो नमो विरूपेभ्यो विश्वरूपेभ्यश्च वो नमो नमो महद्भ्यः क्षुल्लकंभ्यश्च वो नमो नमो रथिभ्यो रथेभ्यश्च वो नमो नमो रथेभ्यो रथपतिभ्यश्च वो नमो नमः सेनाभ्यः सेनानिभ्यश्च वो नमो नमः क्षत्रभ्यः संप्रहीतृभ्यश्च वो नमो नमस्तक्षभ्यो रथकारेभ्यश्च वो नमो नमः कुललेभ्यः कमरिभ्यश्च वो नमो नमः पुंजिष्टेभ्यो निशदेभ्यश्च वो नमो नम इषुरुद्रयो धन्वरुद्रश्च वो नमो नमो मृगयुभ्यः श्वनिभ्यश्च वो नमो नमः श्वभ्यः श्वपतिभ्यश्च वो नमः ” या अनुवाकांतील इतर सर्व शब्द सामान्यनामवाचक असल्याने यांतील विश्वरूप शब्दहि सामान्यनामबोधकच घेणें चरें, व एकदां त्या प्रमाणें तो शब्द सामान्यनामबोधक घेतला म्हणजे त्याचा अर्थ अनेक रूपें धारण करणारा असावा, असें दिसतें. याच अध्यायांत घोरातनु व शिवातनु अशा रुद्राच्या दोन स्वरूपांचें वर्णन आहे. नाट्याचा आरंभ या रूपें बदलण्यापासूनच झाला, अशी कालिदासाचीहि कल्पना असावी, असें त्याच्या ‘रुद्रेणोदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा’ यावरून वाटतें. ‘रूप’ शब्दहि हेंच मुचविनो. यावरून नाटकाची अगदीं पहिली पायरी म्हणजे आपलें रूप बदलून दुसरें सोंग घेणें हीच ठरते. परंतु रूप बदलणें हा अभिनयांतला पहिला भाग झाला. पण एवढ्यानेच नटाचें सर्व काम होत नाही. हा नुसता आहार्य अभिनय झाला. याच्या जोडीला इतर अभिनय आले म्हणजे नटाचें काम पुरें होईल. तोपर्यंत पुरें होणार नाही.

३. ह्या सर्व अभिनयांनीं युक्त असलेल्या नटाचा उल्लेख तैत्तिरीय ब्राह्मणांत झाला आहे. या ब्राह्मणाच्या निसन्ध्या अष्टकाच्या चौथ्या प्रपाठकांत पुरुषमेधा-

तील जी चलींची यादी दिली आहे, तिच्यांत शैलूष शब्द आला आहे. शैलूष म्हणजे नट, हा अर्थ सर्वमान्य आहे. पण नट हा अर्थ मानल्यास भागवतर्पांत नाट्य हें फार प्राचीन मानावें लागेल, म्हणून Keith नें या ठिकाणी शैलूषाचा अर्थ नर्तक असा घेतला आहे. Keith म्हणतो 'An actor or dancer may be meant. The exact sense of S'ailusa depends on the question of how old the drama is in India.' सुदैवानें शैलूष शब्दाचे दोन अर्थ होत आहेत व या ठिकाणी नाचणारा असा अर्थ न होण्यास जर पुढावा देतां आला, तर शैलूष शब्दाचा अर्थ नट असाच घ्यावा लागेल, हें उघड आहे. त्याच प्रपाठकांत दिलेल्या ह्या यादीच्या शेवटी 'वंशनर्ती' म्हणजे कुलपरंपरागत नाचणारा असा शब्द आलेला आहे. सध्या शैलूष शब्दाचा अर्थ नाचणारा असा न घेतां, नट म्हणजे अभिनय करून दाखविणारा असाच घेतला पाहिजे, हें उघड आहे. यावरून यजुर्वेद-संहिता-कारा जे विश्वरूप म्हणून लोक असत, तेच पुढें शैलूष झाले असा-बेत, असें वाटतें.

५. वेदिक वाङ्मयांतून देतां येण्यासारखा पुढावा दिला. आतां या नाट्या-बद्दल पाणिनीच्या ग्रंथांत काय पुढावा आहे, तें पाहूं. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीवरून नटाची कल, चांगल्याच ऊर्जितावस्थेस गेलेली दिसते. इतकेंच नव्हे तर तिची योग्यता वेदांच्या चर्चाबगीला गेलेली दिसते. पाणिनीनें जरी कधी कधी स्वा, युवा व मघवा यांस एका सूत्रांत गोविलें आहे, तरीहि पाणिनि सारख्या शब्दांचाच एकसूत्रांत उल्लेख करतां, ही गोष्ट नाकबूल करतां येणार नाही. पाणिनीनें 'उद्दोगोक्थिकयाज्ञिकर्वहृचनटाज्यः' या सूत्रानें उद्दोग, ओक्थिक, याज्ञिक, बहृच व नट यांचा धर्म किंवा ग्रंथ ह्या अर्थीज्य प्रत्यय होतो असें सांगितलें आहे. यावरून नटांचाहि आम्नाय ग्रंथ असावा असें उघड दिसतें. यावरूनच नाट्य हें भरताच्या म्हणण्याप्रमाणें पंचम वेदाच्या तोडीला गेलें असावें, असें वाटतें. अशा प्रकारचे ग्रंथ असल्याचा पुरावा पाणिनीच्या ग्रंथांत इतरत्रहि सांपडतो. 'पाराशर्य-शिला-लिभ्यां भिक्षुनटसूत्रयोः' ह्या सूत्रानें पाराशर्य आणि शिलालि यांनीं सांगितलेलीं भिक्षुसूत्रं व नटसूत्रं शिकणारा या अर्थीणिनि प्रत्यय होऊन पाराशरिन् किंवा शैलालिन् असे शब्द होतात. त्याचप्रमाणें रुशाश्वानें केलेलीं नटसूत्रं शिकणारा तो रुशाश्विन् असें 'कर्मन्द' कृशाश्व्यादिनिः' ह्या सूत्रांत सांगितलें आहे. ह्यावरून पाणिनीस कर्मांत

कमी दोन नटसूत्रांचे ग्रंथ माहीत होणे, असें उघडच सिद्ध होतें. शिलालि व रुशाश्व यांपैकी शिलालि हा प्राचीन असावा असें वाटतें; कारण शिलालीचें किंवा शैलालीचें नांव शतपथ<sup>१</sup> ब्राह्मणांत आणि आपस्तंब श्रोत<sup>२</sup> सूत्रांत आलेलें आहे. यावरून यजुर्वेदी शिलालि कधीतें नटसूत्रें केली असावीत असें म्हणावयास हरकत नाही. नाट्याचा आरंभाह यजुर्वेदान्तच दिसून येतो व त्यावरून त्याच वेदाच्या लोकांनीं ह्या कलेची वाढ केली असावी. रुशाश्व्याचें नांव 'वृच्छण'<sup>३</sup>—' इत्यादि सूत्रांत आले आहे. ह्या सूत्राप्रमाणें रुशाश्व्याचे सूत्रांस काशाश्वीय असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रावर अशी सूत्रचद्वय रचना होण्यास त्याच्या आधी बरीचशी नाटके अस्तित्वांत असावीत, असे अनुमान काढणें चुकीचें होणार नाही.

५. Keith ने या सूत्रांनींलाह नट शब्दाचा अर्थ निश्चित नाही, असें म्हटलें आहे.<sup>१२</sup> पाश्चात्य पंडित नट धातु संस्कृत नृत् चे प्राकृत रूप आहे, असें मानून चालत असतात, पण पाणिनीनेच नट शब्द 'जनिदाच्यु'<sup>१३</sup> — ' ह्या उणादि सूत्रांनं नम् धातूपामून उट् प्रत्यय करून नर्मात इति नटः असा केला आहे. वयाकरण संप्रदायांत याचा अर्थ 'नटः शैलूषः' असा दिला आहे. शैलूष शब्दाचा अर्थ अभिनय करून दाखविणाग नट असा होतो, हें पूर्वी सांगितलेलेंच आहे. शैलूष शब्द पाणिनिसिद्धि माहीत आहे हें गर्जन्यादि गणांत त्याने त्या शब्दाचा अन्तर्भाव केल्यावरून स्पष्टच होत आहे. ह्याचप्रमाणें नाटक या अर्थी असलेला व भग्नानें वापरलेला प्रेक्षा शब्दाह पाणिनीनें वग सांगितलेल्या 'वृच्छण'—' इत्यादि सूत्रांतच दिला आहे. ह्याच प्रेक्षादि गणांत ध्रुवका म्हणजे नाटकांतील गीत ह्या अर्थाचाह शब्द आला आहे, त्याचप्रमाणें पाणिनीनें आपल्या व्युष्टीदि गणांत निष्करण व प्रवेशन ह्या दोन्ही शब्दांचा उपयोग केलेला दिसतो. ह्या सर्वांवरून पाणिनीच्या वेळस नाट्यकला अस्तित्वांत होती असें म्हणण्यास हरकत नाही.

६. पाणिनीच्या अष्टाध्यायीवर महाभाष्य लिहिणाऱ्या पतञ्जलीच्या ग्रंथांत काय काय पुरावा मिळतो, तें पाहूं गेल्यास याहूनहि सचळ पुरावा आढळतो. 'आख्यतो-पयांगे' ह्या पाणिनीच्या सूत्रावर 'उपयोग इति किमर्थम्' अशी शंका घेऊन पतञ्जलीनें समाधान करतांना 'नटस्य शृणोति ग्रंथकस्य शृणोति' असें उत्तर दिलें आहे. या ठिकाणी शंका घेण्याचा अर्थ असा आहे की, नट व गुरु कोणाच्याह सांगण्याचा

(१) शतपथ ब्राह्मण १३-५-३-३ ( १० ) आपस्तंब श्रोतसूत्रें ६-४-७

( ११ ) पाणिनि ४-२-८० ( १२ ) K. S. D. P. ३१.

( १३ ) पाणिनि-उणादिसूत्रें ५५४ ( १४ ) पाणिनि ४-२-५३

( १५ ) ,, ५-१-९७ ( १६ ) ,, १-४-२९

जर ऐकणान्यास सारखाच उपयोग होतो, तर उपयोग म्हणावयाच कारण काय ? समाधान करणारा यावर असें उत्तर देतो कीं, ज्याठिकाणी ग्रंथ व त्याचा अर्थ यांचें नियमपूर्वक अध्ययन करून ज्ञानप्राप्ति झालेली असते त्याच ठिकाणी सांगणाराची पंचमी करावी. नट किंवा ग्रंथिक यांच्या तोंडचे शब्द ऐकून तशा प्रकारचा उपदेश होत नाही म्हणून 'नटान् शृणोति ग्रंथिकान् शृणोति' अशी पंचमी न होतां 'नटस्य शृणोति, ग्रंथिकस्य शृणोति' अशी पष्टी होते. ह्या दिलेल्या उत्तरावरून पतञ्जलीच्या वेळीं नट कशाचें तरी आख्यान करीत म्हणजेच कसल्या तरी पौराणिक किंवा बोधप्रद गोष्टीचा वाचक अभिनय करून दाखवीत, असें दिसतें. 'अगौसीन्नटः' ह्यावरून नट गात असत हंदि करून येतें. त्याचप्रमाणें निरनिराळ्या गोष्टींचा नट उपभोगहि घेत असत असें 'नटस्य भुक्तं' ह्या उदाहरणावरूनहि दिसतें.

३. 'नटस्य भुक्तं' याचा अर्थ Keith ने नटाची भूक असा केला आहे. Keith म्हणतो " We find that in the days of Mahābhāṣya the Nata's hunger is as proverbial as the dancing of the Peacock. " पाणिनिच्या 'कस्य च वर्तमानं' ह्या सूत्रावरील 'कस्य च वर्तमाने नपुंसके भाव उपसंग्रहानम्' ह्या वार्तिकावर लिहतांना पतञ्जलीनें 'कस्य च वर्तमाने नपुंसके भाव उपसंग्रहानं कर्तव्यम् । छात्रस्य हसितं, मयूरस्य नृत्यं, नटस्य भुक्तं, कोकिलस्य व्याहृतमिति ।' असें लिहलें आहे. अर्थात् भूतकालवाचक धातुसाधित विशेषणाचा वर्तमानकालवाचक अर्थाप्रमाणेंच जर नपुंसकलिङ्गी भाववाचक नामासारखा उपयोग केला असेल, तर त्याचरोबर पष्टी विभक्ति घालावी, असें सांगून ह्या भाववाचक नामांची उदाहरणें म्हणून, छात्रस्य हसितं, नटस्य भुक्तं, मयूरस्य नृत्यं इत्यादि उदाहरणें दिली आहेत. यावरून मोराचें नाचणें व कोकिलाचा शब्द याप्रमाणेंच विद्यार्थ्याचें हंसणें व नटाचा उपभोग ह्या गोष्टी लोकपारचयाच्या असल्या पाहिजेत, हें उघड आहे. गुरु शिकवीत असतां विद्यार्थ्यांना वर्गातील गोष्टीशीं संबंध नसतां निरर्थक किती वेळ हँसू येतें, त्यावर शिक्षक कसे रागावतात व वेळीं त्यास शिक्षाहं कशी भोगावी लागते, हें विद्यार्थीदशा अनुभवलेल्यास सांगावयास नकोच. तेव्हां छात्राच्या हसिताप्रमाणें नटाचें भुक्तहि असलें पाहिजे. नट खादाड म्हणून कोठेहि प्रसिद्ध नाहीत. उलट 'अतिपीतं तथा भुक्तं व्यायामं नैव कारयेत्,' असा भरतानें नटा<sup>२१</sup> साठीं निषेधक सांगितला आहे. तेव्हां या ठिकाणीं 'भुक्तं'चा अर्थ जेवण अथवा भूक न करतां उपभोग असाच केला पाहिजे. नट जरी सर्व प्रकारच्या भूमिका करित

( १७ ) पाणिनान् २-४-७७ वरील भाष्य. ( १८ ) पाणिनान् २-३-६७ वरील भाष्य.

( १९ ) K. S. D. P. ३७ ( २० ) पाणिनान् २-३-६७

( २१ ) भा. ना. १०-९७



असतो, तरी त्याच्या भूमिकेंतील रसाचा आस्वाद त्यास प्रत्यक्ष घेतां येत नाही, ही गोष्ट रससिद्धांतांत प्रत्येकांनै मान्य केली आहे. इतकेंच नव्हे तर नटाच्या या मिथ्याउपभोगाचें उदाहरण आचार्यांनीं विवर्तवाद सिद्ध करतांना<sup>२२</sup> 'तथा मूलकारणमेव अन्त्यात्कार्यात्तेन तेन कार्याकारणं नटवत्सर्वव्यवहारास्पदत्वं प्रतिपद्यते' असें दिलें आहे. मद्य या ठिकाणी Keith नें केल्याप्रमाणें 'भुक्त' चा अर्थ जेवण अथवा भूक न करतां उपभोग, सोंग घेऊन घेतलेला खोटा उपभोग, असाच करावयास पाहिजे.

८. ह्यावरून नट चालत असत, गात असत व अभिनय करून खोटा उपभोगहि घेत असत, हें उघड गीतीनें दिसतें. ह्याच्याच भगीम "यदारंभका रंगं गच्छन्ति, नटस्य श्रोण्यामः, ग्रन्थिकस्य श्रोण्यामः" यांत पतञ्जलीनें उल्लेखिलेल्या रंगाचा म्हणजे नाट्य गृहाचा उल्लेख घातला, म्हणजे पतञ्जलीच्या वेळीं नाटक पूर्णरूपानें अस्तित्वांत होतें, यांत शंकाच रहात नाही.

९. याच गोष्टीस महाभाष्यांत आणर्साहि पुरावा सांपडतो. 'हेतुमति च' या<sup>२३</sup> सूत्रावर टीका करतांना 'कंसं घातयति । बलिं बंधयति' अशीं उदाहरणें महाभाष्यकाराणें देऊन कंसवध व बलिबंध या गोष्टीं कां प्राचीन काळीं झाल्या असतां हि त्या उदाहरणांत वर्तमान काळाचा प्रयोग कसा झाला अशी शंका घेतली आहे व ह्या शंकेचें निरसन करतांना पुढील वाक्यें घातलीं आहेत 'अत्रापि युक्ता वर्तमानकालता । कथम् ? चे तावदेते शोभिका ( शोभनिका ) नामैते प्रत्यक्षं कंसं घातयान्त, प्रत्यक्षं बलिं बन्धयन्ति ।' ह्यावरून पतञ्जलीच्यावेळीं कंसाला मारण्याची, बळीला बांधण्याची या किंवा होत्र्यासमोर नटांकडून करवून दाखवीत असत, असें उघड सिद्ध होतें. शोभिक शब्दाचा कैयटानें "कंसायुक्तकारिणां नटानां व्याख्यानापाध्यायाः" असा अर्थ केला आहे. पण हा अर्थ मान्य न करतां एकादा टीकाकार आपणांस न समजलेला मूल वाक्यार्थ ज्याप्रमाणें 'इति स्पष्टोऽर्थः' म्हणून सोडून देतो, त्याप्रमाणें Keith नें 'it is<sup>२४</sup> frankly obscure' म्हणजे कैयटानें दिलेला अर्थ 'कांहींतरी आहे' म्हणून सोडून दिला आहे व शोभिक किंवा शोभनिक म्हणजे शब्द न उच्चारतां नुसता मूक हावभाव करून दाखविणारे असावेत, असा त्याचा अर्थ केला आहे. हा अर्थ चुकीचा असल्याचें व कैयटानेंच केलेला अर्थ बरोबर असल्याचें, भर्तृहरिच्या शब्दोपाहितरूपांश्च बुद्धेर्विषयतां गतान् ।

प्रत्यक्षमिव कंसादीन्साधनत्वेन मन्यते ॥

( २२ ) ब्रह्मसूत्र-शांकरभाष्य २-१-१८ वरीलभाष्य. ( २३ ) पार्ष्णानि ३-१-२६

( २४ ) K. S. D. P. ३३.

ह्या श्लोकावरून K. G. Subrahmanyam यांनी नुकतेच सिद्ध केले आहे<sup>१५</sup>. ह्या सर्वांवरून पतञ्जलीच्या काळी Keith ने म्हटल्याप्रमाणे, नाटकाचे अस्तित्व आरंभीच्या अपूर्णस्थितीत म्हणजे Primitive form मध्ये नसून ते आपल्या पूर्ण परिणत स्थितीत होतं व रंगभूमीवर कंसवध, बालिवंध यासारखी नाटके प्रत्यक्ष करून दाखविली जात असत, असे म्हणावयास यत्किंचित् हरकत नाही.

१०. ह्यानंतरच्या काळांत नाट्यकलेचा अप्रत्यक्ष पुगवा देण्याचें कारणच रहात नाही; कारण इ० स० च्या पहिल्या शतकांत झालेल्या अश्वघोषाची नाटके प्रत्यक्षच सांपडली आहेत. त्याचप्रमाणे कालिदासाच्या पूर्वी म्हणजे इ० स० च्या दुसऱ्या तिसऱ्या शतकांत होऊन गेलेल्या भासाची नाटकेहि चांगलीच प्रसिद्धीस आली होती, असे कालिदासाच्या 'प्रथितयशसां भाससौमल्लकविपुत्रादनी'<sup>१६</sup> ह्या वाक्यावरून उघड होतं. त. गणपति यांनी प्रसिद्ध केलेली भासाची नाटके, भासाची आहेत किंवा नाहीत ह्याबद्दल विद्वान लोकांत बगच मतभेद असला, तरी प्रो० Lüders ने प्रसिद्ध केलेल्या व कुशाण लिपीत लिहिलेल्या अश्वघोषाच्या नाटकाचे अवशेष मात्र त्यांचेच आहेत, याबद्दल कोणाचाच मतभेद नाही. यांत 'शारद्वती-पुत्र-प्रकरण' म्हणून एक नऊ अंकी प्रकरण आहे, असे 'शारीपुत्रप्रकरणे नवमोऽङ्कः । आर्यसुवर्णाक्षपुत्रस्यार्याश्वघोषस्य रुतिशारद्वती-पुत्र-प्रकरणं समाप्तं । ( स ) माप्तानि चाङ्कानि नव ' असे त्याच्या लिहिण्यावरून स्पष्ट होत आहे. हे प्रकरण आज जरी पूर्ण रूपाने सांपडत नसले तरी त्याचे जे अवशेष सांपडले आहेत, त्यांवरून नाट्यशास्त्रांत सांगितलेल्या प्रकरणनियमांस अनुसरून ते असावे, असे दिसतं. असो. आतां इ० स० च्या पहिल्या शतकांतहि अस्तित्वांत असलेल्या ह्या नाट्यकलेचा, कला या दृष्टीने विचार न करता, या कलेवरून निर्माण झालेल्या नाट्यशास्त्राचा विचार करूं.

११. शास्त्र या दृष्टीने नाट्याच्या सर्व अंगांचा विचार करणारा व अत्यंत प्राचीन असा ग्रंथ म्हणजे 'भारतीय नाट्यशास्त्र' हाच होय. तेव्हां प्रथम ह्या ग्रंथाचा विचार करावयास पाहिजे. हा विचार करतांना काव्यमालेंत प्रसिद्ध झालेलें नाट्यशास्त्र आहे तसेंच घेऊन, त्याची काल्पनिक रूपे विचारांत न घेतांच, त्याचा विचार केल्यास बरे, म्हणून आहे तसेंच नाट्यशास्त्र घेऊन त्याचा पुढें विचार केला आहे. काव्यमालेंत प्रसिद्ध झालेली ही नाट्यशास्त्राची प्रत बऱ्याचशा ठिकाणीं अशुद्ध म्हणून न समजण्यासारखी आहे. अभिनवगुप्ताची 'नाट्यवेदविवृति' नामक टीका जर सांपडली नसती, तर पुढें दिलेली बरीचशी प्रकरणे नीटशी लिहतां आलीं नसती, म्हणून शेवटीं या टीकेचाहि थोडक्यांत विचार केला आहे.

१२. भरतास भवभूतीने उत्तरगमचरितांत 'तौर्यात्रिक'<sup>१७</sup> सत्रकार' म्हणून म्हटलें

( २५ ) J. R. A. S. for April 1925 ( २६ ) का. मा. प्रस्तावना.

( २७ ) उ. ४-२२ पुढील गद्य.

आहे. यावरून भरताचा मूळ ग्रंथ सूत्रात्मक असावा व तो भवभूतीच्या काळी म्हणजे आठव्या शतकाचे आरंभी माहीत असावा, अशी कल्पना S. K. De ने केली आहे, परंतु त्याच शतकाच्या शेवटी झालेल्या उद्भटाने भरताच्या “शृंगार हास्यकरुणा रौद्रवीरभयानकाः” ह्या कारिकांचा उल्लेख केल्यावरून उद्भटास भरताचा कारिकाग्रंथ माहित असावा व अर्धशतका इतक्या थोड्या काळांत सूत्रात्मक ग्रंथ अजिबात नाहींसा होऊन कारिकात्मक ग्रंथ प्रचलित होणे, ही गोष्ट शक्य कोटींतील नसल्याने भवभूतीने सूत्रकार भरत आणि पौराणिक भरत एकच मानले असावेत, अशी De नेच पुढे कल्पना केली आहे. त्या शिवाय नाट्यशास्त्रांतील गद्यभाग, अनुवंश्य श्लोक इत्यादिकां वरून याने गद्यग्रंथ, कारिकाग्रंथ, सूत्रभाष्यात्मक ग्रंथ आणि सरतेशेवटी हल्लीचा प्रसिद्ध ग्रंथ, अशा उपलब्ध असलेल्या नाट्यशास्त्राच्या चार स्थिति कल्पिल्या आहेत<sup>१८</sup>

१३. De ने हें अनुमान ज्या पुराव्यावरून काढलें आहे, हा पुरावा फारसा सबळ नाही. भवभूतीने भरतास तौर्यत्रिक सूत्रकार म्हटलें आहे, एवढ्यावरून भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक असावा असे अनुमान काढणे बरोबर होणार नाही. जवळ जवळ हल्ली उपलब्ध असलेल्याच नाट्यशास्त्रावर टीका करणारा अभिनवगुप्तहि आपल्या टीकेच्या आरंभी ‘षट्त्रिंशकं भरतसूत्रमिदं विवृण्वन्’ असा नाट्यशास्त्राचा सूत्र म्हणूनच उल्लेख करतो; पण यावरून तो भरताच्या नाट्यसूत्रांवर टीका करीत आहे, असे कोणी समजत नाही. म्हणून भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक होता, असे म्हणावयास भवभूतीचा आधार पुरेसा होत नाही. फारच झालें तर भवभूतीने व अभिनवगुप्ताने हा ग्रंथ सूत्रग्रंथाच्या योग्यतेचा मानला असावा, अशी कल्पना करता येईल.

१४. नाट्यशास्त्र वाचूं लागलें असतां भरताचा ग्रंथ सूत्रात्मक नव्हता, ह्यालाच पुरावा सांपडतो. भरताने आपलें नाट्यशास्त्र जुन्या सूत्रग्रंथाच्या आधारे लिहिलें असे त्याच्याच

किंत्वल्पसूत्रग्रंथार्थमनुमानप्रसाधकम् ।

नाट्यस्यास्य प्रवक्ष्यामि रसभावादिसंग्रहम्<sup>१९</sup> ॥

ह्या श्लोकावरून स्पष्ट होत आहे. एवढेंच नव्हे तर नाट्यशास्त्रावर सूत्रग्रंथ, भाष्यग्रंथ व कारिकाग्रंथ झालेले असावेत व त्या सर्वांच्या आधारे संग्रह, कारिका व निरुक्त, या तीन रूपांत भरताने आपला विस्तृत ग्रंथ रचला असावा असे,

विस्तरं तस्य वक्ष्यामि सानिरुक्तं सकारिकम्<sup>२०</sup> ।

ह्या श्लोकावरून स्पष्ट होत आहे. मधून मधून भरतानें सूत्रांचे, भाष्यांचे व इतर कारिकांचे उतारे दिले आहेत, पण प्रत्येक ठिकाणीं त्यानें, ते भाग दुसऱ्याचे आहेत, असें सुचविणारे शब्द स्पष्ट घातले आहेत. अत्रानुवंश्यों श्लोकौ भवतः । अत्राह । अपिच । अत्रार्यौ । इत्यादि प्रकारच्या सूचना उद्धृत भागाच्या आरंभीं यावयास तो विसरला नाहीं. त्याचप्रमाणें गद्यांतहि त्यानें आपल्या ग्रंथांत उद्धृत केलेल्या भाष्यरूप भागांत भाष्यकारांचें उत्तम पुरुषीं बहुवचन तसेंच्या तसेंच ठेवले आहे. भरत आपल्या ग्रंथांत आपल्या स्वतःचा उल्लेख भाष्यकारांप्रमाणें चुकून एकाहि ठिकाणीं उत्तम पुरुषीं बहुवचनीं करीत नाहीं, ही गोष्ट विशेषेकरून लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. ह्यावरूनच आपला स्वतःचा ग्रंथ व उद्धृत ग्रंथ यांत भरतानें भेद धगर्दी स्पष्ट व उघड ठेवला आहे, ही गोष्ट उघड होते.

१५ काव्यमालेच्या छापील प्रतींत शेवटीं 'समाप्तश्राव्य [ ग्रंथः ] नन्दिभरत संगीतपुस्तकम् ( १ )' असा लेख आहे. त्यावरून हा शेवटील संगीत भाग नन्दिभरताचा असावा अशी S. K. De ने कल्पना केली आहे.<sup>३१</sup> पण ह्या अशुद्ध असणाऱ्या एका ओळीवरून ही अशी कल्पना करणें बरोबर होणार नाहीं; कारण नाट्यशास्त्राच्या चौथ्या व पांचव्या अध्यायांतील अनेक गोष्टी, पुढचे हे संगीताचे अध्याय नसतील तर समजणारच नाहींत. उदाहरणार्थ—चित्रोघकरण, उपोहन, आसारित, मद्रक, पाणि, लय, इत्यादि. दुसरा जास्त बळकट पुरावा अठराव्या अध्यायांतील देतां येईल. या अध्यायांत त्यानें 'ध्रुवाभिधाने'<sup>३२</sup> चैवास्य संप्रवक्ष्यामि लक्षणम्' म्हणून म्हटलें आहे व याचें वर्णन आश्वासन दिल्याप्रमाणें, ध्रुवाध्यायांत तसेंच्या तसेंच आलेलें आहे. एवढेंच नव्हे तर

गीतानां छन्दकानां च भूयो वक्ष्याम्यहं विधिम् ॥<sup>३३</sup>

यांत ज्या गीतांचा व छन्दांचा विधी नंतर सांगेल म्हणून म्हटलें आहे, तो विधी या संगीताध्यायापैकीं बतिसाव्या अध्यायांतच सांगितलेला आहे. या अन्तःप्रमाणांच्याच जोडीला

रसा भावा ह्यभिनया धर्मीवृत्तिप्रवृत्तयः ।

सिद्धिस्वरास्तथातोयं गानं रंगश्च संग्रहः<sup>३४</sup> ॥

हा श्लोकहि देतां येईल. ह्या श्लोकांत नाट्यशास्त्रांतील वर्ण्य विषयांची यादीच दिली आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. यांचा विस्तार करतानाहि शारीराश्चैव वैणाश्च सप्त षड्जादयः स्वराः ॥

( ३१ ) D. S. P. P. 24. ( ३२ ) भा. ना. १८-७४.

( ३३ ) भा. ना. ४-२७४. ( ३४ ) भा. ना. ६-१०,

तंतं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च ।  
 चतुर्विधं तु विज्ञेयमातोद्यं लक्षणान्वितम् ॥  
 ततं तन्त्रीगतं ज्ञेयमवनद्धं तु पौष्करं ।  
 घनस्तु तालो विज्ञेयः सुषिरो वंश एव च ॥  
 प्रवेशाक्षेपनिष्कामप्रासादिकमथान्तरं ।  
 गानं पंचविधं ज्ञेयं ध्रुवायोगसमन्वितम्<sup>३५</sup> ॥

याप्रमाणे पुढील अध्यायांतील वर्ण्य विषयांचे ठोकळ विभाग केले आहेत व त्याचप्रमाणे पुढील वर्णन दिले आहे. सचच या सचळ अन्तःपुराव्यापुढे शेवटल्या एका अशुद्ध ओळीचा पुरावा ग्राह्य मानणे इष्ट होणार नाही, असे म्हणावयास हरकत वाटत नाही. ही शेवटली अशुद्ध ओळ कदाचित् सर्व ग्रंथ लिहून झाल्यानंतर एकाद्या लेखकाने आपल्या पदरची घातली असावी असेंहि म्हणण्यास हरकत दिसत नाही. या सर्वांवरून नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ प्राचीन ग्रंथांच्या आधारे एकट्यानेच लिहिला असावा, असे मानणेच अधिक इष्ट वाटते.

१६ आतां भरताने नाट्यग्रंथांतील ग्रंथांशिवाय इतर कोणकोणत्या ग्रंथांचा आपल्या नाट्यशास्त्रांत उपयोग केला आहे ते पाहू.

( १ ) दुसऱ्या अध्यायांतील—

“ इह प्रेक्षागृहं दृष्ट्वा श्रीमता विश्वकर्मणा ।

त्रिविधः सन्निवेशश्च शास्त्रतः परिकल्पितः ॥ ”

“ प्रमाणं यच्च निर्दिष्टं लक्षणं विश्वकर्मणा । ”

ह्या श्लोकांवरून विश्वकर्मोक्त वास्तुशास्त्रावरील एकाद्या ग्रंथ भरताचे वेळीं प्रसिद्ध असावा, असे वाटते. या कल्पनेस पुढे आणखी दोन श्लोकांत आधार सांपडतो.

“ विश्वकर्मोक्तवत् कार्यं बुध्या चापि प्रयोक्तृभिः । ”

ह्यावरूनहि विश्वकर्म्याचा एकाद्या ग्रंथ प्रसिद्ध असावा, अशी कल्पना करता येण्यासारखी आहे. तसेंच,

“ माहेन्द्रा वै ध्वजाः प्रोक्ता लक्षणैः संप्रकीर्तिताः । ”

“ यो विधिर्यः क्रमश्चैव माहेन्द्रे वै ध्वजे स्मृतैः । ”

हीं दोन श्लोकांहि विश्वकर्मोक्त वास्तुशास्त्राचीच सूचक आहेत. वास्तुशास्त्रावरील ग्रंथांत इन्द्रध्वजाचें वर्णन असे, असे बडोद्यास नुकत्याच प्रसिद्ध झालेल्या

‘समरागण सूत्रधार’ या ग्रंथावरूनहि सांगतां येईल. कारण या वास्तुग्रंथांतहि इंद्रध्वजाचें वर्णन आलें आहे. तेव्हां या सर्व प्रमाणांवरून हें नाट्यशास्त्र लिहिलें जाण्यापूर्वी विश्वकर्मेक वास्तुशास्त्राचा ग्रंथ प्रसिद्ध होता, असें म्हणावयास हरकत नाही.

( २ ) नृत्त हा विषय नाट्यशास्त्रांत मागून समाविष्ट झाला असावा असें म्हणावयास नाट्यशास्त्रांतच आधार सांपडतो.

यदा प्राप्यर्थमर्थानां तज्ज्ञैरभिनयः स्मृतः ।

कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतत्कं स्वभावमपेक्षते ॥

न गीतकार्थसंबद्धं न चाप्यर्थस्य भावकम् ।

कस्मान्नृत्तं कृतं ह्येतद्गीतेष्वसारितेषु च ॥

या श्लोकांत नाटकांत नृत्त कशाकरतां घातलें आहे, असा प्रश्न विचारून भरतानेंच त्याचें उत्तर खालीलप्रमाणें दिलें आहे.

अत्रोच्यते न सत्त्वर्थं कंचिन्नृत्तमपेक्षते ।

किं तु शोभां जनयतामिति नृत्तं प्रवर्तितम् ॥

प्रायेण सर्वलोकस्य नृत्तमिष्टं स्वभावतः ।

मंगल्यमिति कृत्वाच नृत्तमेतत्प्रकीर्तितम्<sup>४९</sup> ॥

तमेंच ‘रसा भावा ह्यभिनया’ इत्यादि नाट्यसंग्रहांतहि नृत्ताचा समावेश केलेला नाही. ह्यावरून भरताच्या पूर्वीचे नाट्यशास्त्रकार नृत्ताचा समावेश नाट्यांत करीत नसावेत व भरतानें या विषयाचा समावेश ह्या शास्त्रांत नवीनच केला असावा, असें वाटतें. हा नृत्ताचा विषय त्यानें तण्डूच्या नृत्तशास्त्राच्या आधारें लिहिला असावा अशी, ‘ततो ये तण्डुना प्रोक्तास्त्वङ्गद्वारा महात्मना’<sup>५०</sup> ह्या श्लोकार्धावरून कल्पना करतां येण्यासारखी आहे.

( ३ ) दहाव्या अध्यायांत

‘बलार्थं निषेवेत नस्यं बस्तिविधिं तथा’<sup>४९</sup> ।

असें सांगितलें आहे. त्यावरून सुश्रुतासारखा एकादा वैद्यशास्त्राचा ग्रंथहि भरताचे वेळीं प्रसिद्ध असावा. शारीरिक व्यायाम या अर्थी याच अध्यायांत आलेला योग्या शब्दहि सुश्रुतांत याच अर्थी आला आहे.

( ४ ) तेराव्या अध्यायांत निरनिराळ्या देशांचें वर्णन केल्यानंतर भरत म्हणतो:

अन्येऽपि देशा एभ्यो ये पुराणे संप्रकीर्तिताः<sup>४९</sup> ।

( ३८ ) भा. ना. ४-२४४, २४५ ( ३९ ) भा. ना. ४-२४६, २४७.

( ४० ) ,, ,, ४-१७ ( ४१ ) भा. ना. १०-१५.

( ४२ ) ,, ,, १३:३५.

यांत पुराण शब्द एकवचनी वापरला असल्याकारणानें भरतास पुराण नावाचा ग्रंथ माहीत असावा, असें दिसतें. 'पुराणे' हा जातिवाचक शब्द 'जातावेकवचनम्' ह्या न्यायानें एकवचनी वापरला असेल व पुराणे वरून 'पुराणेषु' हा अर्थ घ्यावयाचा असेल असें कोणी म्हणेल, पण श्लोकाधांतील शब्द पहातां हें म्हणणें बरोबर वाटत नाही. कारण अठरा पुराणें भरताला व्यक्त करावयाचीं असतां, तर त्यानें 'पुराणेषु प्रकीर्तिताः' असें स्पष्टच घातलें असतें. शिवाय तसें घातल्यानें श्लोकाच्या वृत्तनियमाला बाधहि येत नव्हता व धातूस नसता उपसर्ग लावण्याचेंहि कारण उरत नव्हतें.

( ५ ) चौदाव्या अध्यायांत आणि अठराव्या अध्यायांत दिलेल्या छंदःशास्त्राच्या माहितीवरून भरतास छंदःसूत्रें माहीत असावीत, असें वाटतें. नाट्यशास्त्राच्या प्रतीत दिलेल्या चौदाव्या अध्यायांतील अकराहि श्लोक पिंगलकृत छंदःशास्त्राच्या आधाराशिवाय समजण्यासारखे नाहीत, इतकेंच नव्हे तर

“ यावच्चरणं तु पूर्वेण पूरयेदुत्तरं गणं ॥

एवं कृत्वा तु सर्वेषां परेषां पूर्वपूरणम्<sup>३३</sup> ।

ह्या श्लोकाधांत 'परेण पूर्णम्<sup>३४</sup>' व 'परे पूर्णम्<sup>३५</sup>' ह्या सूत्रांचा ध्वनि निघत आहे. अठराव्या अध्यायांत दिलेल्या छंदःशास्त्राच्या भागांत तर

अध्यादिदेवतं प्रोक्तं स्थानं द्विविधमुच्यते ॥

श्वेतादयस्तथा वर्णा विज्ञेयाश्छंदसामिह<sup>३६</sup> ॥

हे श्लोकपाद 'अग्निः सविता' इत्यादि व 'सितसारंगपिशंगकृष्णनीललोहितगौरा वर्णाः' हीं दोन सूत्रे<sup>३७</sup> स्पष्टच सुचवीत आहेत. यापुढें ८१ व्या श्लोकांत 'द्विकौ ग्लौ' व 'मिश्रौ च' ह्या आठव्या अध्यायांतील वीस व एकवीस या सूत्रांचा स्पष्टच उल्लेख आहे. परंतु यावरून आज उपलब्ध असलेला छंदःशास्त्राचा ग्रंथच भरतापुढें होता, असें मात्र म्हणतां येत नाही. कारण भरतानें सांगितलेल्या वृत्तांच्या नांवांत व छंदःशास्त्रांतील नांवांत बऱ्याच ठिकाणीं भेद आहे. हीं भेदस्थानें नाट्यकाव्य ह्या प्रकरणांत 'छंद' या विभागासाठीं दिलीं जातील. म्हणून आज आपणांपुढें असलेलीं छंदःसूत्रें जरी भरतास माहीत नसलीं तरी दुसऱ्या कोणाचीं तरी छंदःसूत्रें त्यास माहीत असावीत व त्या छंदःसूत्रांचा भरत व पिंगल या दोघांनींहि आपआपल्या ग्रंथांत उपयोग केला असावा, एवढें मात्र खास म्हणतां येईल.

( २३ ) भा. ना. १२-६, ७. ( २४ ) पिं. छं. ८-३३.

( २५ ) पिं. छं. ८-३२. ( २६ ) भा. ना. १८-७१, ७३

( २७ ) पिं. छं. ३-६३ व ६५

( ६ ) सोळाव्या अध्यायांतील

उपमाया बुधैरेते भेदा ज्ञेयाः समासतः ।

ये शेषा लक्षणे नोक्तास्ते ग्राह्याः काव्यलोकतः ॥ ४८ ॥

ह्या श्लोकावरून काव्यशास्त्रावरहि भरताच्या पूर्वी एकादा ग्रंथ असावा व त्यांत उपमेचे भेद भरतानें दिलेल्या भेदपेक्षां अधिक असावेत अस अनुमान सहजच करतां येण्यासारखें आहे, असें वाटतें.

( ७ ) 'वच्चन्ति कगतदयवा लोवं' इत्यादि व

'स्रग्धमभा उण हत्तं'<sup>४९</sup> इत्यादि

अशा प्रकारच्या प्राकृत भाषेतच दिलेल्या प्राकृत नियमांवरून भरतास प्राकृत भाषेतच रचलेलीं प्राकृत सूत्रेहि माहीत असावीत व सतराव्या अध्यायांतील पांचव्या श्लोकापुढें यथा म्हणून दिलेल्या 'एतु आरपराइज' येथपासून 'उसरोहो इच्छे' येथपावेतो दिलेल्या ह्या भागांत अर्शाच सूत्रें सोदाहरण दिलीं असावीत, असें वाटतें. वररुचीच्या नांवावर प्रसिद्ध असलेला प्राकृत-प्रकाश ग्रंथहि अशाच प्राकृत प्राचीन ग्रंथावरून लिहिला गेला असावा, असें म्हणण्यास हरकत नाही. याच गोष्टीच्या समर्थनार्थ १७ व्या अध्यायांतील ५८ ते ६२ श्लोक देतां येतील; कारण या श्लोकांत दिलेले भाषाविशेष इतर कोणत्याहि प्रसिद्ध प्राकृत व्याकरणांत सांपडत नाहीत.

( ८ ) छन्दोहीनो न शब्दोऽस्ति न छन्दः शब्दवर्जितः ।

एवंतुभयसंयोगो नाट्ये स्याच्छौनकस्मृतः<sup>५०</sup> ॥

ह्या वरून शौनकाचाहि एकादा ग्रंथ भरतास माहीत असावा, असें वाटतें. त्याचप्रमाणें ह्या अध्यायांत आधीं दिलेल्या व्याकरणावरून भरतानें आपल्या ग्रंथांत निरुक्ताचाहि चांगलाच उपयोग केला असावा, असें म्हणावयास हरकत नाही.

( ९ ) भावाभावौ विदित्वा तु ततस्तेस्तेरुपक्रमेः ।

पुमानुपचेन्नारी कामतन्त्रं समीक्ष्य तु<sup>५१</sup> ॥

भावाभावौ विधायैवं ततस्तेस्तेरुपक्रमेः ।

उपसर्पेत्तथा नारी कामतन्त्रं समीक्ष्य तु<sup>५२</sup> ॥

ह्या श्लोकांवरून नायिकोपचार आणि नायिकोपसर्पण ह्या विषयांचें वर्णन करणारें एकादें कामतन्त्रहि भरतास माहीत असावें, असें वाटतें.

( ४८ ) भा. ना. १६-५४

( ४९ ) भा. ना. १७-७

( ५० ) भा. ना. १८-५६

( ५१ ) भा. ना. २३-६१

( ५२ ) भा. ना. २३-७३



(१०) राजाचें १८ प्रकारचें अंतःपुर व सभास्तारादि बाह्य पुरुष सांगितल्या-  
नंतर भरत म्हणतो:--

नानारूपैः समायुक्ता गुणैरेते भवन्ति हि ।

बृहस्पतिमतादेशाद्गुणानां प्रविभावकम् ॥

विज्ञेयं चापि कर्मज्ञैः सभास्तारादिकल्पनम्<sup>५३</sup> ॥

ह्यावरून बार्हस्पत्यार्थशास्त्र भरतानें पाहिलें असावें, अशी कल्पना सहज करतां येण्यासारखी आहे.

वरील ग्रंथांशिवाय नाट्यशास्त्रावरील कोहल, वत्स, शांडिल्य, धूर्तिल, स्वाति, नारद, व पुष्कर ह्या ग्रंथकारांचा निर्देश भरतानें केला आहे.

१७ भरताच्या नाट्यशास्त्राचें स्वरूप पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें संग्रह, कारिका, व निरुक्त ह्या तीन प्रकारचें आहे. जी गोष्ट सांगावयाची असेल ती भरत नेहमीं दोन प्रकारानें सांगतो. पहिल्यानें नामतः व मग कर्मतः. ह्यासच त्यानें संग्रह व विकल्पन अशी नांवें दिली आहेत. कोणच्याहि गोष्टीची आधीं नुसती नांववार यादी द्यावयाची म्हणजे संग्रह सांगावयाचा व नंतर त्याच गोष्टीचें विस्तारानें नांववार वर्णन करावयाचें म्हणजे विकल्पन करावयाचें व मधून मधून शब्दाचें निरुक्त म्हणजे कोणत्या धातू-पासून कोणता शब्द कोणत्या अर्थी झाला हें सांगावयाचें, हा भरताचा वर्णन-क्रम आहे. मधून मधून इतर ग्रंथकारांचीं सूत्रें, भाष्य व कारिकाहि त्यानें उद्धृत केल्या आहेत. कोहलाचा ग्रंथ कशा प्रकारचा असावा हें सांगतांना भरत म्हणतो.

आत्मोपदेशसिद्धं हि नाट्यं प्रोक्तं स्वयंभुवा ।

शेषं प्रस्तारतंत्रेण कोहलः कथयिष्यति<sup>५४</sup> ॥

ह्या ठिकाणीं अगदीं आरंभीचे शब्द म्हणजे अगदीं आरंभीची सूत्रें ह्या अर्थी उपदेश शब्द घातला असला पाहिजे. असा अर्थ मानल्यास मूळ ब्रह्मदेवानें जीं सूत्रें केलीं, तीं कोहलानें वाढवून निरुक्त, कारिका व प्रयोग ह्या रूपानें सांगितलीं असें भरताचें मत दिसतें. ह्या प्रयोग शब्दाचाच उपयोग भरता-नेंहि एके ठिकाणीं म्हणजे--

कथयिष्याम्यहं विप्रा दशरूपविकल्पनम् ।

नामतः कर्मतश्चैव तथाचैव प्रयोगतः<sup>५५</sup> ॥

ह्या श्लोकांत केला आहे. ह्या ठिकाणीं अभिनवगुप्तानें तीनहि शब्दांचे अर्थ ' नामतः उद्देशेन । कर्मतः लक्षणेन । प्रयोगतः प्रकृष्टपरस्परसंबंधेन ' असे दिले

आहेत. यावरून हा दशरूपावरली अध्याय कोहलाच्या ग्रंथावरून भरतानें घेतला असावा, अशी कल्पना करण्यास जागा आहे.

१८ हा कोहलाचा ग्रंथ भारतीय नाट्यशास्त्राच्या पूर्वी सालेला असावा अशी कल्पना उद्भटाचीहि होती, असें

रसा भावा ह्यभिनया धर्मावृत्तिप्रवृत्तयः

सिद्धिस्वरास्तथातोयं गानं रंगश्च संग्रहः ॥

ह्या श्लोकावरील अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून वाटतें. अभिनवगुप्त म्हणतो, अनेक श्लोकेन कोहलमतेन एकादशांगत्वमुच्यते न तु भरते तत्संगृहीतस्यापि पुनरत्रोद्देश्यानिदेशे चेतन् क्रमव्यत्यासनादिति उद्भटः ।' म्हणजे नाट्याची ही अकरा अंगें कोहलाच्या मताप्रमाणें सांगितलीं आहेत. भरताच्या मतानें नव्हेत. कारण भरतानें संगृहीत केलेल्या गोष्टींचा म्हणजे संग्रहानें सांगितलेल्या गोष्टींचा ह्या यादीत उल्लेख नाही आणि भरतानें सांगितलेला क्रमहि येथें बदलला आहे, असें उद्भटाचें मत आहे. S. K. De नें आपल्या Sanskrit poetics ह्या पुस्तकांत अभिनवगुप्ताच्या ह्या टीका वाक्याचा उल्लेख करतांना " ननु भरते " असा पाठ दिला आहे. पण 'ननु' असा पाठ घेतला असतां अर्थ बरोबर होत नाही. त्याच ठिकाणीं त्यानें, उद्भटानें नाट्यशास्त्रावर टीका केली होती कीं नाही ह्या बद्दल शंका घेतली आहे. पण अभिनवगुप्ताची टीका पाहतां, उद्भटानें नाट्य शास्त्रावर टीका लिहिली होती, असें उघड उघड दिसतें; कारण अभिनवगुप्ताच्या टीकेत वर सांगितलेल्या एवढ्या एकाच ठिकाणीं उद्भटाचा उल्लेख नाही, तर

उष्णिग्वानुश्रुत्वा वृत्तानि च यानि बन्धकुटिलानि ।

तान्यत्र समवकारे कविभिः सम्यक्प्रयोज्यानि<sup>१७</sup> ॥

ह्या श्लोकावर टीका करतांनाहि 'नैव प्रयोज्यानि इति उद्भटः' असें उद्भटाचें मत अभिनवगुप्तानें दिलें आहे. याचप्रमाणें

गर्भान्निर्भिन्नबीजार्थो विलोभनकृतोऽपि वा ।

क्रोधव्यसनजो वापि स विमर्श इति स्मृतः<sup>१८</sup> ॥

यांतील विमर्शाऐवजीं अवमर्श पाठ घेऊन त्याचा अर्थ ' नासान्वेषण भूमिरवमृशोरवमर्श इति उद्भटः ' असा होत असल्याचा आधार अभिनवगुप्तानें आपल्या टीपेंत दिला आहे. तसेंच

चतुःषष्टिबुधैर्ज्ञेयान्येतान्यंगानि संधिषु<sup>१९</sup> ।

एतेषां तु पुनर्वक्ष्ये लक्षणानि यथाक्रमम् ॥

ह्या श्लोकावर टीका करतांनाहि अभिनवगुप्तानें “ उद्भटाद्याः अंगानां संधौ क्रमेच नियममाहुः” अशी टीका केली आहे. अर्थवृत्तीच्या बाबतींतहि ‘वृत्तित्रयमेव युक्तमिति भट्टोद्भटो मन्यते’ असें तेराव्या अध्यायांतील वृत्तींवर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें म्हटलें आहे. या सर्वांवरून उद्भटाची टीका नाट्यशास्त्रावर असावी असें अनुमान काढणें स मजळ आधार आहे.

१९ कोहलाचा ग्रंथ ह्या भारतीय नाट्यशास्त्राच्या आधी झालेला असावा, असें अभिनवगुप्ताचें मतहि त्याच्या टीकेवरून दिसून येतें. नवव्या अध्यायांतील

लांगूलकौपपद्योच चतुरो भ्रमरस्तथा ।

हंसारुयो हंसपक्षश्च संदंशो मुकुलस्तथा<sup>१०</sup> ॥

ह्या श्लोकावर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतो ‘चकारेण अंगुष्ठ-मध्यमाग्रनिष्पीडिताग्रावतर्जनीलक्षणेऽपि शून्यभास्वरावयुदायाभिनयविषये नृत्ताचार्यप्रवार्हासद्भुः कोहलालिखितोऽपि हस्तः संगतो भवति.’ याचप्रमाणें अठराव्या अध्यायांतील

नाटकं सप्रकरणमङ्को व्यायोग एव च ।

भाणः समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिमः ॥

ईहामृगश्च विज्ञेयो दशमो नाट्यलक्षणे<sup>११</sup>

ह्या श्लोकांवर टीका करतांना “ उक्तव्याख्याने कोहलादि-लक्षित-तोटक सट्टक-रासकाण्ड-संग्रहः’ असें अभिनवगुप्तानें सांगितलें आहे. महाभाष्यकार ज्या-प्रमाणें पाणिनीच्या सूत्रांतील ‘च’ कारावरून बरेचसे अर्थ काढतो, तसलीच ही पद्धति असावी असें वाटतें. ‘यथोत्तरं मुनीनां प्रामाण्यं’ हें तत्वहि अभिनवगुप्तानें मान्य करून, कोहलाच्या मताशीं जेथें भरताच्या मताचा विरोध येतो, तेथें कोहलाचें मत उपेक्ष्य मानलें आहे. वीथीवर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतो “ ‘शृंगार-हास्य-करुणेरिह कैशिकी स्यात्’ इति कोहलोक्तिर्मुनिमतविरोधादुपेक्ष्यैव.” कोहलांशवाय ज्या प्राचीन ग्रंथकारांच्या आर्या भारतीयनाट्य-शास्त्रांत उद्धृत केलेल्या आहेत, तेथेंहि अभिनवगुप्तानें “ एता ह्यार्या एकप्रघटत्वेन पूर्वाचार्यैः पठिताः । मुनिना तु सुखसंग्रहाय यथास्थानं निवेशिताः<sup>१२</sup> ।” असें म्हटलें आहे या सर्वांवरून या भारतीय नाट्यशास्त्राच्यापूर्वी नाट्यशास्त्रावर बरेचसे ग्रंथ झाले असल्याचें अभिनवगुप्तादि टीकाकारहि मानीत होते, असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

( ६० ) भा. ना. १-६ ( ६१ ) भा. ना. १८-२, ३,

( ६२ ) अ. ना. ६-६७ टी.

२० अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून त्याच्यापूर्वी उद्भट, लोल्लुट, श्रीशंकुक व श्रीहर्ष इतके नाट्यशास्त्रावरील टीकाकार होऊन गेले, असें स्पष्ट दिसतें. उद्भटासंबंधीचा उल्लेख वर केलाच आहे. उद्भटाच्या 'रसा भावा ह्यभिनया' ह्या श्लोकावरील कप्पनेच्या लोल्लुट उलट आहे, असें अभिनवगुप्त म्हणतो. लोल्लुटाचें रसावरील मत रसप्रकरणांत दिलें जाईल. रसासंबंधीचें-जास्त रस असल्यासंबंधीचें-लोल्लुटाचें मत अभिनवगुप्तानें पृथीलप्रमाणें दिलें आहे. तो म्हणतो-भट्टलोल्लुटाच्या मतें 'अन्यथाप च रसाः । एतावतां ( रूपे ) प्रयोज्यत्वम्' । तसेंच तेराव्या अध्यायांत कक्ष्या-योजनेवर टीका करतांना अभिनवगुप्तानें भट्टलोल्लुटाच्या मताचा उल्लेख केला आहे व

अंक इति रूढशब्दो भावैश्च रसैश्च रोहयत्यर्थान्<sup>६३</sup> ।

ह्या श्लोकावर टीका करतांना तर 'अंक इति गूढशब्दः' असा भट्टलोल्लुटाचा म्हणून पाठ दिला आहे. त्यानंतर त्याच अध्यायांतील.

यः काश्चित्कार्यवशाद्गच्छति पुरुषः प्रकृष्टमध्वानम् ।

तत्राप्यंकच्छेदः कर्तव्यः पूर्ववृत्तज्ञैः<sup>६४</sup> ॥

ह्या आर्येन व

दिवसावसानकार्यं यद्यंके नोपपद्यते सर्वम् ।

अंकच्छेदं कृत्वा प्रवेशकैस्तद्विधेयं हि<sup>६५</sup> ॥

ह्या आर्येन कांहींच अर्थाधिक्य नसल्यानें भट्टलोल्लुट 'यः काश्चित्' ही आर्या भरताची मानित नाहीं, असेंहि त्यानें नमूद करून ठेवेंलें आहे. त्याचप्रमाणें पताका कोठें संपावी ह्या बद्दलहि आपलें व भट्टलोल्लुटाचें मतभिन्नत्व असल्याचें त्यानें नमूद केलें आहे.

२१ श्रीशंकुकाच्या टीकेचा उल्लेख रसप्रकरणांत तर केलाच जाईल, पण नाट्य-मंडपावरील त्याची टीका सर्वांत स्पष्ट असल्याकागणानें त्या प्रकरणांत ती मूलरूपानें-च देणार आहे. शिवाय

नृपतीनां यच्चरितं नानारसभावसंभृतं बहुधा ।

मुखदुःखोत्पत्तिकृतं भवति हि तन्नाटकं नाम<sup>६६</sup> ॥

ह्या श्लोकावर 'विजिगीषुरिर्मध्यम उदासीनोऽमित्रो मित्रमित्येषां चरितं बहुधा-च नाल्भ्यते इति श्रीशंकुकः' ह्याप्रमाणें लोल्लुटानें म्हटल्याचा अभिनवगुप्तानें उल्लेख केला आहे. तसेंच नाटिका ह्या उपरूपकावरहि श्रीशंकुकाचे मताचा उल्लेख अभि-

( ६३ ) भा. ना. १८-१४

( ६४ ) भा. ना. १८-३२

( ६५ ) भा. ना. १८-२६

( ६६ ) भा. नां. १८-२२

नवगुप्ताचे टीकेंत सांपडतो. विमर्शावरहि 'विमर्शोऽदुतरसपीरपोषकत्वेन निबध्यते' असें श्रीशंक्राचा मत आहे. तसेंच.

शंकाभयत्रासकृतो विद्रवः समुदाहृतः<sup>६७</sup> ॥

ह्या श्लोकांतील शंकाभयत्रासकृतः हे पद पंचम्यन्त किंवा प्रथमान्त दोन्ही प्रकाराने घेतां येईल असें व्याख्यानहि श्रीशंकराने केलें आहे.

२२ श्रीहर्षाचें पूर्वगं ह्या शब्दावरील मत पूर्वगप्रकरणांत दिलें जाईल. ह्याशिवाय अभिनवगुप्तानें भट्टनायक, वार्तिककार, चिंतनटीकाकार, राहुलक, राणक, भट्टतोत यांचीहि मते मधूनमधून दिली आहेत. पण ह्या लोकांनीं नाट्यशास्त्रावर स्वतंत्र टीका लिहिली होती कीं त्यावरील विशिष्ट भागांवर आपलें मत आपल्या ग्रंथांत नमूद करून ठेवलें होतें, हें त्या त्या ठिकाणाच्या टीकेवरून समजत नाहीं. उदाहरणार्थ भट्टनायकाचा अभिनवगुप्तानें रसप्रकरणांत उल्लेख केला आहे खरा, पण त्याशिवाय इतर कोठेहि त्याचा उल्लेख केला नसल्यानें त्यानें नाट्यशास्त्रावर टीका केली नसावी असें वाटतें. कारण शार्ङ्गदेवानेहि 'व्याख्यातारो भारतीये लोल्लोद्वदशंकुकाः' ह्यांत भट्टनायकाचे नांव दिलें नाहीं.<sup>६८</sup>

२३ सारांश भारतीय नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ एका काळीं फार श्रेष्ठ समजला जात असे व अनेक विद्वान यावर टीका करण्यांत भूषण मानीत असत, असें दिसतें. ह्या नाट्यशास्त्राचा नक्की काळ ठरविण्याचा अनेक विद्वानांनीं प्रयत्न केला आहे. आणि त्यांच्या प्रयत्नावरून हा ग्रंथ इ. स. पूर्वी दोनशें वर्षांपासून इ. स. दोनशें पर्यंतच्या काळांत केव्हांतरी लिहिला गेला असावा, अशी सर्वसामान्य कल्पना करतां येण्यासारखी आहे. प्राचीन ग्रंथांतून अधिक निःसंदिग्ध पुरावा सांपडल्याशिवाय या प्रश्नाचा निकाल लागणें कठीण आहे.

२४ पुढें दिलेल्या प्रकरणांत या भारतीय नाट्यशास्त्राचा यथामति विचार केला आहे. प्रथम भारतीय नाट्यगृह या सदराखालीं निरनिराळ्या प्रकारचीं नाट्यगृहे, व त्यांतील रचना, यांचा विचार करून प्रेक्षक, प्राश्निक, सिद्ध, सिद्धिवात, इत्यादिंकांचें वर्णन केलें आहे. त्यानंतर नृत्त या नवीनच विषयाचा सांगोपांग विचार बऱ्याचशा विस्तृत प्रमाणांत केला आहे. मग भाव व रस यांचें वर्णन करून अभिनयाचा विचार केला आहे. चार प्रकारच्या अभिनयांपैकीं सात्विक अभिनय, भाव व रस ह्या दोन प्रकरणांत गेला असल्याकारणानें, अभिनय ह्या सदराखालीं प्रथम आहार्य अभिनयाचा विचार करून, नंतर इतर अभिनयांचें वर्णन केलें आहे. पुढें नाट्य-काव्य या सदराखालीं नाट्यलक्षणे, दोष, गुण, अलंकार, छंद, या विषयांचें निरूपण करून पाठ्यगुणांचें म्हणजेच वाचिक अभि-

नयाचें विवरण केलें आहे. नंतर वस्तूचा व नाट्यपात्रांचा विचार करून, दशरूप प्रकरण हातीं घेतलें आहे. ह्या प्रकरणाच्या आरंभी वृत्तीची माहिती सांगून या वृत्ति-भेदांमुळें रूपांचा विकास होत होत त्यांचीं दश रूपें कशीं झालीं याचें वर्णन केलें आहे. शेवटीं सर्वांच्या आधीं करावयाच्या परंतु कालप्रभावानें स्मर्तव्य-शेष झालेल्या पूर्वरेगाचा विचार व प्रवृत्तीचें वर्णन करून बराच लांबवर प्रवृत्त झालेला विषय निवृत्त केला आहे. या सर्व भागांत प्रसंगविशेषी, जीं उदाहरणें द्यावयाचीं, तीं, निबंध मराठींत असल्यानें व संस्कृत नाटकांतील उदाहरणें त्या विषयावरील संस्कृत ग्रंथांत दिलींच असल्यानें, शक्य तोंवर प्रसिद्ध मराठी ग्रंथांतून घेतलीं आहेत. नाट्यशास्त्राच्या अंगांपैकीं गायन व वादन ह्या दोन्ही विषयांचा व माझा मुळींच परिचय नसल्यानें, त्यांचा मात्र विचार मुळींच करितां आला नाहीं.



## प्रकरण २ रें.

### भारतीय नाट्यगृह.

इहादिर्नाट्ययोगस्य नाट्यमंडप एव हि<sup>१</sup> ।

१ वरील श्लोकार्थ वाचतांच त्यांत सांगितल्याप्रमाणे नाटक करून दाखविण्यासाठी नाट्यगृह म्हणून निराळ्याच गृहाची आवश्यकता आहे काय व जरी ती असली तरी नाट्यशास्त्रांत आयस्थान देण्याइतकें नाट्यगृहाचें महत्त्व आहे काय, अशी शंका येते. नाटक जर शास्त्रोक्त रीतीनें रचलें असेल, त्यांत शृंगारादि रसांपैकीं कोणत्या तरी एका रसाचा उत्कृष्ट परिपोष केला असेल, योग्य वेळीं दुसरेहि रस घालून त्यांचा मुख्य रसाशी गोड मिलाफ केला असेल, नायक-नायिकांच्या भोंवतालची परिस्थिति हृदयंगम भासण्यासारखी उत्पन्न केली असेल, त्यांच्यावर देवाच्या दुर्विलासतानें किंवा दुष्टांच्या दुष्टपणांनं संकटें येऊन त्यांची कारुण्यजनक झालेली स्थिति उत्तम तऱ्हेनें वढविली असेल आणि नटवर्ग आपापल्या भूमिकेचा अभिनय करून दाखविण्यांत कुशल असेल, तर मग तो प्रयोग एकाद्या देवळांत केला जावो, किंवा एकाद्या सभागृहांत—किंबहुना एकाद्या विस्तृत पटांगणांत दाखविला जावो, त्याच्यापासून सहृदय प्रेक्षकांना जो आनंद व्हावयाचा, त्यांत फरक पडण्याचें कारण काय ! आणि असा फरक पडण्याचें जर कारण नसेल, तर अमुकच प्रकारचा मंडप असावा, त्यांत इतक्या इतक्या लांबीरुंदीचे असे असे भाग पाडावेत, त्या भागांत अशा तऱ्हेनें खांब द्यावेत, प्रेक्षकांना अमुकच जागेत बसवावें, अशा तऱ्हेच्या निरर्थक गोष्टी ठरवून बंधनें घालण्याचें कारण काय ! अशा प्रकारच्या शंका सरुद्धर्शनी उद्भवतात, पण वरील शंका जितक्या सत्य व स्वाभाविक वाटतात, तितक्याच त्या असत्य, अस्वाभाविक व फोल आहेत, हें नाटक व त्यांतील अभिनय यांचा विचार केला असतां दिसून येण्यासारखें आहे.

२ नाटकाचा व नाट्यगृहाचा अत्यंत निकटसंबंध आहे. वर सांगितल्याप्रमाणें सर्वांग-परिपूर्ण नाटक जर एकाद्या विस्तृत नाट्यमंडपांत—नव्हे पटांगणांत केलें तर दृष्ट्यभिनयांसारख्या अभिनयांवर अवलंबून असलेले रागद्वेषादि भाव चेहऱ्यावर नटवर्गानें आणून दाखविले, तरी प्रेक्षक वर्गांपैकीं पृष्कळांना ते दिसणार नाहीत व असें झालें असतां प्रेक्षकांचें त्या त्या रसाशी तादात्म्य न झाल्यानें त्यांना नाटकापासून मिळणारा रसास्वाद—आनंद प्राप्त होणार नाही.

याच्याच उलट ज्या नाटकांत सारखी धराधरी, मारामारी, पकडापकडी, आहे, ज्यांत बरेचसे नायक आहेत, असें समवकारासारखें नाटक एकाद्या लहानशा दालनांत किंवा मंडपांत केलें, तर सगळीकडे एकच दंगा होऊन कोणाचें कोणाला ऐकूं येणार नाही व प्रेक्षकांना आपण येथून केव्हां निघून जातो असें वाटेल.

३ नाटक हें एक दृश्य व श्रव्य काव्य आहे. एकादी कादंबरी किंवा एकादें काव्य घेऊन आपण वाचूं लागलों, तर ती कादंबरी किंवा तें काव्य वाचतांना जसें आपलें तादात्म्य होईल तसें आपण नाटक वाचूं लागल्यास होणार नाही. कारण कादंबरींत काय किंवा काव्यांत काय, रसपरिपोष होण्याकरितां अनुकूल परिस्थिति रंगविण्यास, वाटेल तसा शब्दांचा खेळ करून उठावदार शब्दचित्रें रंगविण्याची ज्या-प्रमाणें एखाद्या कवीस किंवा कादंबरीकारास पूर्ण मुभा असते, तशी ती नाटककारास नसते. नाटककार हा कवीप्रमाणें निरंकुश नाही. त्याचें क्षेत्र मर्यादित असतें. त्याला आपल्या मनांतलि भाव व उद्दिष्ट गोष्टी, पात्रांच्या तोंडून किंवा नाटकांत प्रत्यक्ष दाखवितां येणाऱ्या देखाव्यावरून किंवा नटवर्गाच्या अभिनयावरून समजावून यावयाच्या असतात. नाटकांत जितकें भाषेस महत्त्व असतें तितकेंच एकंदर देखाव्यांस व त्याहूनहि जास्तच अभिनयास असतें आणि म्हणूनच नाटककारास आपली तत्कालीन परिस्थिति, अभिनयपद्धति, वेष्टभाषादि प्रवृत्ति, व ज्या ठिकाणीं नाटक करून दाखविलें जातें त्या नाट्यगृहांतील व्यवस्था, या सर्व गोष्टींस जुळेल अशी आपल्या नाटकाची रचना करावी लागते. प्राचीन नाटके किंवा ज्या देशांतील नाट्यगृहें आपल्या नाट्यगृहांहून भिन्न आहेत अशा देशांतील नाटके वाचली असतां, त्यांत वेळोवेळीं दिलेल्या नाट्यसूचना आपणांस अस्वाभाविक वाटून व कल्पनाशक्तीच्या भरांत एकदम अडथळा येऊन आपला जो विरस होतो, तो त्या त्या नाट्यगृहांचीं आधीं माहिती करून घेतली असल्यास होणार नाही. उदाहरणार्थ—प्राचीन ग्रीक नाटकांत निरनिराळीं स्थळे व निरनिराळे देखावे कां दाखवित नसत ? निरनिराळे प्रवेश व प्रसंग इतके सावकाशरीतीनें दाखविण्याचें कारण काय ? अभिनयावषयीं सूचना कां नाहीत ? या व अशाच साहजिक शंका उद्भवतात. पण त्यावेळचें ग्रीक लोकांचें रंगपीठ (stage) अगदीं अरुंद असे, नटांचे पोशाख अतिशय बोजड असत, नटानें ज्याची भूमिका घेतली असेल त्याला अनुसरून मुखवटा घालण्याची पद्धति असे, नाट्यगृहें वीस पंचवीस हजार प्रक्षेक सामावतील इतकीं विस्तृत असत, इत्यादि ग्रीक नाट्यगृहांचे व ग्रीक नाट्यदर्शनाच्या पद्धतीचे विशेष आपणांस माहित असल्यास पूर्वीक शंका येणार नाहीत. त्याचप्रमाणें शेक्सपिअरच्या काळीं नाट्यगृहांत पुढील पडदा नसे, ही गोष्ट ठाऊक असल्याशिवाय, मारलेल्या पोलोनिअस संबंधीं "Exit Hamlet



tugging, Polonius " अशी सूचना करण्याचें, किंवा व्हेरोनाच्या राजाच्या 'Bear hence this body' किंवा Cromwellच्या "Throw this slave upon the Dunghill" अशा प्रकारच्या केलेल्या आज्ञांचें प्रयोजन कळणार नाही. हल्लीं रंगपट्टाच्यापुढें पडदा असल्याकारणानें, वरील प्रमाणें अंकाच्या शेवटीं अशा सूचना देण्याचें कारण उरत नाही. तसेंच एकादा प्रवेश नीरस असला तर सध्यां तो जसा थोडक्यांत पुरां करतां येतो, तसा शेंक्सपिअरच्या वेळीं तो पुरां करतां येत नसे. कारण पुढील पडदा नसल्यानें पात्रांच्या संभाषणांत ओघाओघानेंच तें संभाषण संपत आल्याचें दाखविल्याशिवाय पात्रांना एकदम जातां येत नसे. या सर्वांवरून नाटक व नाट्यगृह यांचा अन्योन्य संबंध किती आहे, नाटककारास आपलें नाटक ज्या नाट्यगृहांत दाखविलें जाणार त्या नाट्यगृहाची व वाचकास वाचावयास घेतलेलें नाटक नीट कळण्यास तें ज्या नाटकगृहाचे दृष्टीनें रचलेलें असेल त्याची माहिती, किती आवश्यक आहे, हें कळून येतें. नाट्यगृहाचें हें महत्त्व जाणूनच भरतानें ' इहादिनाट्ययोगस्य नाट्यमंडप एव हि ' या श्लोकाधीन नाट्यमंडपाला-नाट्यगृहाला-नाट्यशास्त्रांत आश्रयस्थान दिलें आहे.

याप्रमाणें नाट्यगृहाचें महत्त्व कळल्यावर आपल्या प्राचीन नाट्यगृहाची कांहीं माहिती मिळेल काय अशी जिज्ञासा होणें स्वाभाविक आहे. आपल्या मर्यादित ज्ञानाच्या व मर्यादित साधनांच्या साहाय्यानें, या जागृत झालेल्या जिज्ञासेची कितपत तृप्ति करून घेतां येईल, याचा विचार या भागांत केला आहे.

५ प्राचीन भारतीयांना कोणतीहि गोष्ट ऐतिहासिक दृष्ट्या सांगण्याचें किंवा पहाण्याचें महत्त्व कधींच वाटलें नसल्यानें, आपल्याकडे कोणत्याहि प्राचीन कलेचा, कोणत्याहि पुस्तकाचा अथवा कोणत्याहि ग्रंथकर्त्याच्या काळाचा प्रश्न आला कीं, अंधारांत चांचपडणाऱ्या मनुष्याप्रमाणें आपली स्थिति होते. काळाचा प्रश्न तर राहोच, कोणी कोणता ग्रंथ लिहिला, हें सुद्धां ठरविणें पुष्कळवेळीं दुरापास्त होतें. भासासारखा एवढा लेखणीच्या फटकान्याचरोबर नाटकावर नाटके लिहून टाकणारा फर्डेशाही लेखक, ग्रंथांचे आरंभ किंवा शेवटीं नुसतें आपलें नांव सुद्धां लिहीत नाही. मग " कालोऽक्षयं निरवधिर्विपुलाच पृथ्वी । " असें पाहून या कालौघांत व अकाल जगांत आपला एवढासा कण कितीवेळ टिकाव धरणार व किती लोकांना दिसणार अशी निराश मनःस्थिति होऊन त्यानें आपलें नांव गुप्त ठेवेलें, कीं भारतीयांच्या निवृत्तिवाद्याला बळी पडून आपल्या नांवाचा गाजावाजा न व्हावा म्हणून तें गुप्त ठेवेलें, हें ईश्वर जाणे. कारणे कांहींहि असोत पण आपल्या कवींना आपल्या लेखांवर आपलें नांव, आपल्या वेळच्या राजाचें नांव, किंवा आपला काल लिहून ठेवण्याचें महत्त्व फारसें वाटत नसे, एवढें मात्र खरें. या कारणानें

आपणाला नाट्यशास्त्राचा निश्चित काळ सांगून, प्राचीन नाट्यगृहाची माहिती मिळावी असे शक्य नाही. तरी पण उपलब्ध असलेल्या माहितीवरून प्राचीन नाट्यगृहाचा थोडासा विचार करण्यास हरकत नाही.

६ पुष्कळ विद्वानांचे असे मत आहे की, हिंदुस्थानांत नाट्यगृहाची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतली गेली. ह्यांच्या मते प्राचीन काळी हिंदुस्थानांत निराळे असे नाट्यगृह बांधीतच नसत. संस्कृत नाटकांच्या प्रारंभी लिहिल्याप्रमाणे, नाटक हे बहुतेक देवांच्या उत्सवप्रसंगी किंवा राजेरजवाड्यांच्या आनंदप्रसंगी करीत असत. यावरून ते एकाद्या देवळांत करीत असतील व तेथे सर्व साधारण लोकांकरितां करीत नसून राजेलोक, राजांखात्या, राजदरबारांतील मानकरी लोक, विद्वान् लोक, इत्यादि विशिष्ट समाजाकरितांच ते केले जात असेल, असाहि पण या लोकांचा समज आहे. पण भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नाट्यमंडप, नाट्यगृह इत्यादि शब्द आले आहेत त्यावरून व त्यानें नाट्यमंडपाचे प्रकार व ते नाट्यमंडप कसे बांधावेत हे सांगितले आहे यावरून, भरताच्या आधीं तात्पुरती नव्हत तर बरेच दिवस टिकण्यासारखी नाटकगृहे असत व तीं निरनिराळ्या प्रकारचीं असत, असें दिसून येतें. भरताचा काल अर्थातच निश्चित नाही, पण निरनिराळ्या विद्वानांच्या मताचा विचार केला तर भरत इ. स. पूर्वी दुसऱ्या शतकापासून इ. स. च्या दुसऱ्या शतकापर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी होऊन गेला असावा असें मानण्यास हरकत नाही. नाट्यशास्त्राचा काल याप्रमाणे जरी अनिश्चित असला, तरी पण पतञ्जलीचा काल आतां निश्चितपणे ख्रिस्तपूर्व १५० असा ठरला आहे. पतञ्जलीनें आपल्या महाभाष्यांत 'नटस्य शृणोति । ग्रंथिकस्य शृणोति' 'यदारंभका रंगं गच्छन्ति नटस्य श्रोण्यामः । ग्रंथिकस्य श्रोण्यामः ।' असा उल्लेख केला आहे. यावरून इ. स. पूर्वी १५० वर्षे तरी नटासाठीं किंवा ग्रंथिकांसाठीं कोणत्याना कोणत्यातरी प्रकारचे नाट्यमंडप असले पाहिजेत, असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही.

७ पण पतञ्जलीच्या एकाद्या शब्दावरूनच नाट्यगृहाची कल्पना काढीत बसण्याचे आतां कागण उगले नाही. कागण इ. स. पूर्वीच्या दुसऱ्या शतकांतच काय पण तिसऱ्या शतकांतहि अशा प्रकारची स्थळे होती याचा पुरावा आतां प्रत्यक्षच देतां येण्यासारखा आहे. सिंगुजा संस्थानच्या लक्खनपूर जिल्ह्यांतील राजगढच्या डांगरांत सीताबेगा नांवाची एक गुहा आहे. ह्या गुहेचा आकार अर्धवर्तुलाकृति असून आंत शिरतांच एकावर एक अशा चढत्या पायऱ्या आहेत. या गुहेच्या एकंदर रचनेवरून व हिच्याच जवळच्या जोगिमारा नांवाच्या गुहेतील लेखावरून Dr. Bloch ने

( ४ ) Macdonell—History of Sanskrit Literature. Pp. 352-3.

( ५ ) पतञ्जलि—महाभाष्य १-४-२९.

ही जागा काव्य, पाठ्य, गीतगायन किंवा नाट्यदर्शन अशाप्रकारच्या कामासाठी तयार केली असावी, असें अनुमान काढलें आहे.<sup>६</sup> तो म्हणतो—We may safely conclude that it was a place where poetry was recited, love songs were sung and theatrical performances were acted. In short we may look upon it, as an Indian Theatre of the 3rd. century B. C. ह्या अनुमानास वर उल्लेखिलेल्या जोगिमारा गुहेंतील 'लूपदस्त्रे' हा शब्द सबळ आधार म्हणून आहे. मात्र या शब्दाचा अर्थ M Boyer ने सुचविल्याप्रमाणें skilled in sculpture अथवा Dr. Bloch ने सुचविल्याप्रमाणें skilled in painting असा करण्यापेक्षां skilled in dramatic representation असा करणें बरें. लूपदस्त्रे हें संस्कृत रूपदक्ष शब्दाचें प्राकृत रूप आहे व रूप या शब्दाचा अर्थ खोदकाम किंवा चित्रकाम यापेक्षां नाट्यकर्म हा अधिक रूढ आहे, हें विद्वानांस सांगावयास नको. Dr. Bloch चें दुसरें अनुमान असें आहे की, नाट्यगृह तयार करण्याची ही कल्पना ग्रीक नाट्यगृहावरून भारतीयांना घेतली असावी. परंतु याचें हें म्हणणें Keith ने खोडून काढलें आहे.<sup>७</sup> Keith ने हें खंडण कोणत्या आधारावर केलें आहे हें पहाण्यापूर्वी, त्या कालीं ग्रीक नाट्यगृह कसें होतें, हें पहाणें अप्रासंगिक होणार नाही.

८ ग्रीक नाट्यगृहें बहुधा डोंगरांच्या पायथ्याशीं बांधलेलीं असत. वीसवीस हजार पावेतो प्रेक्षक बसण्याइतकी त्यांत सोय करावयाची असल्यानें तीं फार विस्तृत व उघडींच असत. त्यांचा आकार अर्धवर्तुळाकार असे. त्यांतील रंगपीठ लांबचलांब व अरुंद असें व रंगपीठाकडे तोंड करून गायन वादन करणारे लोक उभे राहात असत. प्रेक्षकांना बसण्याकरतां जिन्याप्रमाणें पायऱ्या केलेल्या असत. मधून मधून जाण्यायेण्यासाठीं जागा ठेवलेली असे. प्रेक्षकलोक सकाळपासून संध्याकाळपर्यंत त्या उघड्या जागेंतच नाट्य-प्रयोग पहात असत. या ग्रीक नाट्यगृहांत व सीताचेंगा गुहेंत जर साम्य पहावयाचें झालें तर इतकेंच आहे की, ग्रीक नाट्यगृह जसें डोंगरांच्या पायथ्याशीं असें तशी ही गुहा डोंगरांत आहे, हिचा आकाराह अर्धवर्तुळाकार आहे, तसेंच हिच्यांतील प्रेक्षकांची बसण्याची व्यवस्था ग्रीक नाट्यगृहांतल्याप्रमाणेंच आहे. सीताचेंगा गुहा व ग्रीक नाट्यगृह यांत साम्य इतकेंच दाखवितां येईल. पण या दोहोंतील फरक दाखवावयाचा झाल्यास तो मात्र पुढीलप्रमाणें सांगता येईल.

( ६ ) Archaeological Survey of India, Annual Report for 1903-4 Page 126.

( ७ ) K. S. D. Page 67. ( ८ ) H. A. T. Ch 3.

९ विस्ताराच्या दृष्टीने पाहतां सीताबेंगा गुहेचा विस्तार किती लहान आहे, हें सहज लक्षांत येण्यासारखें आहे. तसेंच ग्रीक प्रेक्षागृह अगदीं उघडें असे व हें तर गुहेंत असल्यानें बंद आहे. शिवाय गायक वादक लोकांनीं बसण्याच्या जागेंत ग्रीक नाट्यगृहांत व या गुहेंत कांहीं एक साम्य नाही. ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेतां, सीताबेंगा गुहेंतील नाट्यगृहाची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतलीच असावी किंवा नसावी हें कांहींच सांगतां येत नाही. हिंदुस्थानच्या नाट्यगृहांवर ग्रीक नाट्यगृहांचा परिणाम झाला असो वा नसो, कांहीं असलें तरी हिंदुस्थानांत इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकांतहि अशा प्रकारचीं स्थळें होती, हें उघड आहे.

१० सीताबेंगा गुहेंतील प्रेक्षागृहाच्या अर्धवर्तुलाकारावरून ग्रीक पद्धतीच्या नाट्यगृहांचा भारतीय नाट्यगृहांवर परिणाम झाला असें मानल्यास, भारतीय नाट्यगृहांचा परिणाम ग्रीक नाट्यगृहांवर झाला होता, असें हि पुढील गोष्टींवरून मानावें लागेल. Haigh ने आपल्या Attic Theatre नांवाच्या पुस्तकांत नाट्यगृहांसंबंधी सांगतांना अपवादात्मक प्रकारचीं नाट्यगृहें म्हणून दोन नाट्यगृहें वर्णिली आहेत. पैकीं Megalopolis येथील नाट्यगृह इ. स. पूर्वी दुसऱ्या शतकांत बांधलें गेलें. सामान्य ग्रीक नाट्यगृह व हें नाट्यगृह यांत दोन तीन फरक ठळकपणें आढळतात. एक फरक म्हणजे यांतील रंगपीठाची रुंदी ग्रीक रंगपीठापेक्षां पुष्कळच जास्त म्हणजे चोवीस फूट व उंची सव्वीस फूट होती. दुसरा फरक म्हणजे यांत दगडी कामाएवजीं लांकडी काम पुष्कळसें होतें व याचें पीठ चौकोनी आकाराचें होतें. हें नाट्यगृह निराळ्या पद्धतीचें कां बांधलें असावें याचें Haigh ला चांगलेंसें समर्थन करतां आलें नाही. त्यानें रंगपीठाची रुंदी वाढविण्याचें कारण निरनिराळे देखावे दाखवितां यावेत, हें दिलें आहे; पण या नाट्यगृहांत चोवीस फूट रुंदीचें रंगपीठ, त्यांतील पुष्कळसें लांकडी काम वगैरे ज्या विशेष गोष्टी म्हणून सांगितल्या आहेत, त्या भारतीय नाट्यगृहांत अगदीं सामान्यपणें दिसून येतात. तेव्हां कसें तरी समर्थन करण्यापेक्षां, इकडील नाट्यगृहें पाहून त्यांतील लांकडी खांब, त्यांवरील नक्षी, देखावे उत्तम तऱ्हेनें दाखवितां येण्याकरतां पीठाची ठेवलेली रुंदी वगैरे गोष्टी पाहून इकडील पद्धतीचें नाट्यगृह म्हणून हें नाट्यगृह बांधलें होतें, अशीच कल्पना करणें जास्त सयुक्तिक नाहीं काय ! कारण अशी कल्पना करण्यास काळाचा प्रभाहि आड येऊं शकत नाही. ग्रीक लोकांचा हिंदुस्थानाशीं विशेष संबंध अलेक्झँडरच्या वेळेपासून म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकापासून विशेष आला हें प्रसिद्धच आहे. कांहींहि असो, नाट्यदर्शनाकरतां कोणत्याहि प्रकारचीं कां

होईनात, पण नाट्यगृह इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकाचे आधी होती, हें सीताबेंगा गुहेवरून स्पष्ट होत आहे. इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकांत असलेल्या नाट्य-गृहाच्या ह्या प्रत्यक्ष पुराव्यावरून, त्याच्या पूर्वीच्या शेंदीडशें वर्षांत म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकांतहि नाट्यगृहें असत, अशी कल्पना करण्यास हरकत नाही.

११ यासच दुसरा पुरावा नाट्यशास्त्राचा देतां येईल. भारतीय नाट्यशास्त्राचा काल जरी निश्चित नसला, तरी तो इसवी सनापूर्वी दोन शतकांपासून इ.स. च्या दुसऱ्या शतकापर्यंत केव्हां तरी आहे, हें निश्चित झालें आहे. ह्या नाट्यशास्त्रांत रंगभूमीचें अथवा नाट्यगृहाचें विस्तृत वर्णन दिलें आहे. ह्या वर्णनांत जे तीन प्रकार दिले आहेत ते व त्यांची बांधण्याची पद्धत या गोष्टी वाचल्या, म्हणजे भरतानें सांगितलेली नाट्यगृहें तात्पुरती नसून तीं टिकाऊ असत, असें स्पष्टपणें आढळून येतें. Keith<sup>१०</sup> नें “ Moreover the theory recognizes the Sūtradhāra as the man who lays out the temporary playhouse needed for the exhibition ” ह्याप्रमाणें सांगून व पुढें नाट्य-शास्त्रांतील नाट्यगृहांचें वर्णन आणि सीताबेंगा गुहेचा उल्लेख करूनहि शेवटीं हिंदु-स्थानांत टिकाऊ नाट्यगृहें नसत, तर हा सूत्रधार तेवढ्यावेळेपुरती चालचलाऊ गृहें तयार करी, असें म्हटलें आहे. पण Keith हा अर्थ कशावरून काढतो, हें कळत नाही. भरतानें नटमंडळीचें वर्णन करतांना सूत्रधार म्हणून एका प्रमुख नटाचें वर्णन केलें आहे. पण भरतानें ह्या नटाबद्दल सांगतांना सूत्रज्ञ<sup>११</sup> तो सूत्रधार असें सांगितलें आहे. सूत्रज्ञ शब्दाचा अर्थ Keith नें केल्याप्रमाणें नसून नटसूत्रें जाण-णारा एवढाच होतो. शिवाय जर नाट्यगृहें कायमचीं नसतीं व तीं उभारण्याचें काम नाटकमंडळीचें असतें तर भरतानें नाटकमंडळींत आवश्यक असलेल्या लोकांत मुकुटाभरणकार<sup>१२</sup>, माल्यकार, कारुक, शिल्पी, रंजक, वेशकार, इत्यादि लोकांबरोबरच ‘नाट्यस्थपति’ म्हणून एक मनुष्य अवश्य सांगितला असता. पण ज्या अर्थी त्यानें तसें केलें नाही, त्या अर्थी हें काम नाटक-मंडळीकडे नसे, तर नाट्यगृहें कायमचीं बांधलेलीं असत, असेंच मानणें भाग आहे. भरतानें जीं इतक्याप्रकारचीं व इतक्या सुंदर रचनेचीं नाट्यगृहें दिलीं आहेत, तीं कल्पनेनें लिहून ठेवलीं आहेत, असें म्हणण्यापेक्षां भरताच्या काळीं इतक्या प्रकारचीं नाट्यगृहें अस्तित्वांत होतीं, अशीच कल्पना करणें रास्त होईल. तसेंच भरताचे काळीं जे नाट्यगृहाचे प्रकार होते त्या वरून, नाट्यगृहें बांध-ण्याची कल्पना भरताच्या आधींहि म्हणजे इ. स. पूर्वी चवथ्या शतकांतहि होती, असें मानण्यास हरकत दिसत नाही. कोणत्याहि गोष्टींत सुधारणा ती

( १० ) K. S. D. Pp 56-57. ( ११ ) भा. ना. ३५-३०.

( १२ ) भा. ना. ३५-२१ ते २२.

गोष्ट वापरण्यांत येऊन तिच्यांतील गुणदोष कळून आले, म्हणजेच होत असते. ती गोष्ट रोजच्या व्यवहारांत उपयोगी पडणारी असेल तर सुधारणा संपादयानें होते व रोज उपयोगी पडणारी नसेल, तर तिच्यांतील सुधारणा हळूहळू होते. ह्या नियमानें पाहतां नाट्य जरी सार्वजनिक करमणुकीचा खेळ असला, तरी तो अगदीं रोज केला जात नसल्यानें त्याकरितां येणाऱ्या अडीअडचणी व प्रत्येक गृहांतील गुणदोष पाहून इतक्या तऱ्हेचीं नाट्यगृहें बांधलीं जाऊं लागलीं, त्या अर्धी नाट्य-गृहाचें अस्तित्व भरता आधीं बरेंच दिवसांपासून असलें पाहिजे, यांत शंका नाही.

१२ भरतानें दिलेल्या ह्या नाट्यगृहांचे भेद व तीं बांधण्याची पद्धत काय होती तें आतां पाहूं. भरतानें नाट्यगृहाचे विरुष्ट, चतुरस्र व त्र्यस्र असे तीन प्रकार सांगितले आहेत<sup>१३</sup> व ह्या तीन प्रकारांचे प्रत्येकीं ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ असे तीन भेद सांगून त्या संबधां

देवानां तु भवेज्ज्येष्ठं नृपाणां मध्यमं भवेत् ।

शेषाणां प्रकृतीनां तु कनीयः संविधीयते<sup>१४</sup> ॥

असें सांगून ठेवलें आहे. ह्या श्लोकाचा सरळ अर्थ केल्यास असें म्हणावें लागेल कीं, देवांकरतां ज्येष्ठ नाट्यगृह, राजांकरतां मध्यम व इतरेजनांकरतां कनिष्ठ नाट्यगृह असावें. पण हा सरळ व स्पष्ट असलेला अर्थ घेतला असतां मानवांकरतां म्हणून सांगितलेल्या नाट्यशास्त्रांत देवाच्या नाट्यगृहाचें वर्णन कशाकरतां केलें असावें व

क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवेत् ।

न वेदव्यवहारोऽयं संश्राव्यः शूद्रजातिषु ॥

तस्मात्सृजापरं वेदं पंचमं सार्ववर्णिकम् ॥<sup>१५</sup>

अशी प्रस्तावना करून सांगितलेल्या सार्ववर्णिक नाट्यशास्त्रांत राजे व सर्वसाधारण लोक असा फरक कां असावा, अशी शंका येते. म्हणून या श्लोकाचा अर्थ अभिनवगुप्तानें केल्याप्रमाणेंच करणें बरें वाटतें. <sup>१६</sup>त्यानें असा अर्थ केला आहे कीं, समवकारा-सारख्या ज्या नाटकांत देवदानवांचे कलह, मारामान्या इत्यादि असतील, त्या-प्रकारच्या नाट्यप्रयोगप्रसंगीं ज्येष्ठ नाट्यगृहाचा उपयोग करावा कारण ह्यास रंगपीठ फार मोठें लागतें. नाटक, प्रकरण, नाटिका इत्यादि ज्या प्रकारांत विशेष मारामान्या नसतात, तें नाटक मध्यम नाट्यगृहांत करावें व भाणाप्रमाणें ज्यांत एकाद-दुसरेच पात्र येऊन प्रयोग करून दाखवितें, तें रूपक कनिष्ठ नाट्यगृहांत करावें. भरतानें ह्याप्रमाणें जीं नऊ नाट्यगृहें सांगितलीं आहेत, त्यांपैकीं विरुष्ट, चतुरस्र व त्र्यस्र ह्या तीनहि नाट्यगृहांच्या एकेका भेदाचें त्यानें वर्णन केलें आहे.

( १३ ) भा. ना. २-९

( १४ ) भा. ना. २-१२

( १५ ) भा. ना. १-११, १२

( १६ ) अ. ना. २-१२ टी.

१३ त्याने दिलेल्या विरुष्ट जातीच्या नाट्यगृहाची पूर्व पश्चिम लांबी चौसष्ट हात व दक्षिणोत्तर रुंदी बत्तीस हात असे.<sup>१७</sup> याच्या चारही कोंपऱ्यांस चार मजबूत खांब उभारीत असत.<sup>१८</sup> पैकीं एक खांब आग्नेय दिशेस, एक नैऋत्येस, एक वायव्येस व एक ईशान्येस असे. नाट्यशास्त्रांत यांना अनुक्रमें ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य व शूद्र स्तंभ असें म्हटलें आहे व यांच्या स्थापनप्रसंगी अनुक्रमें शुभ्र, रक्त, पीत, नील वर्णांचे पदार्थ उपयोगांत आणावयास सांगितलें आहे. नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या या स्तंभांच्या नांवांवरून व त्या ठिकाणीं लागणाऱ्या पदार्थांच्या रंगांवरून पुष्कळ पाश्चात्य विद्वानांचा घोंटाळा झाला आहे. संस्कृत नाटकाचा आरंभ व त्याची वाढ ह्या विषयावर प्रसिद्ध ग्रंथ लिहिणाऱ्या Keith चाहि ह्या स्तंभांच्या बाबतींत बराच घोंटाळा उडालेला दिसतो व कुठल्या जातीच्या लोकांनी कुठें बसावें हें ठरविण्याकरतां म्हणून या चार खांबांची योजना केली असावी व हा जातींतील फरक दाखवण्याकरितां म्हणून ह्या खांबांना शुभ्र, रक्त, पीत, व नील असे रंग देत असावेत, असें त्यानें सांगितलें आहे.<sup>१९</sup> पण ही कल्पना चूक असावी, असें वाटतें. पाश्चात्य विद्वानांची अशी चूक होण्याचें कारण, आमच्या कडील जातिभेदाविषयी त्यांची असलेली चमत्कारिक कल्पना होय. ज्यांत 'भूतयक्षपिशाचाश्वगुह्यकाश्च महाबलाः'<sup>२०</sup> इत्यादींनीं देवांच्या साहाय्य येऊन एकभावानें मण्डपरक्षण केलें त्या सार्ववर्णिक नाट्यांत जातिभेद असणें संभवत नाही. ब्राह्मणांना विशेष महत्त्व आहे, असें नाट्यशास्त्रांत कोठेंहि आढळत नाही. नाटक चांगलें कीं वाईट हें ठरविणारे प्राश्निक, तसेंच पहावयास येणारे प्रेक्षक कसे असावेत हें सांगतांना सुद्धां शास्त्रकारांचा भर जातिभेदावर दिसत नसून गुणांवरच दिसतो. त्यानें कोठेंहि ब्राह्मण प्राश्निक नेमावेत असें सांगितलें नाही. यावरून भारतीयांच्या जातिभेदाविषयीं भलत्याच कल्पना ठरवून या पाश्चात्य ग्रंथकारांनीं विचार केलेला दिसतो. शिवाय Keith ने ह्या खांबांविषयी लिहितांना 'in front, a white pillar for the seats for the Brahmanas' असें म्हटलें आहे. Keith ने जातिभेदाला अनुसरून ही बसण्याची व्यवस्था केली असावी, असें मानलें आहे व रंगपीठाच्या समोर पहिल्यानें ब्राह्मण, नंतर त्यांचे उजवे बाजूस क्षत्रिय, क्षत्रियांचे पाठीमागे वायव्य कोणास वैश्य व वेश्यांचे डावे बाजूस किंवा ब्राह्मणांचे पाठीमागे म्हणजे ईशान्येस शूद्र बसत असें सांगितलें आहे. Keith ची ही कल्पना घेऊन गृहाचा विचार केल्यास तें उत्तराभिमुख होतें, असें मानावें लागेल.

( १७ ) भा. ना. २-२०

( १८ ) भा. ना. २-२८, ५१.

( १९ ) K. S. D. P. 359

( २० ) भा. ना. १-५७

पण नाट्यशास्त्रांत वादकांनीं पूर्वाभिमुख वसावं असें सांगितलें आहे<sup>१</sup> यावरून, अभिनवगुप्तानें प्रेक्षागृहाच्या दारांसंबंधी सांगतांना 'अन्यत्तु द्वारं आभिमुख्येन पूर्वस्यां दिशि कुर्यात्<sup>२</sup>' असें सांगितलें आहे त्यावरून आणि 'यतोमुखं भवेद्वाण्ड-द्वारं नेपथ्यकस्य च'<sup>३</sup> सा मन्तव्या तु दिक्पूर्वा' असें सांगितलें आहे त्यावरून, नाट्य-गृह उत्तराभिमुख नसून पूर्वाभिमुख होतें, हें स्पष्ट आहे. हें पूर्वाभिमुख मानलें म्हणजे ब्राह्मणांचा खांब प्रेक्षागृहाच्या अगदीं पाठीमागें, पीठाजवळ पीठाच्या उजव्या हातास क्षत्रियांचा खांब, पीठाच्या डाव्या हातास वैश्यस्तंभ, व वैश्यस्तंभाच्या पाठीकडे शूद्रस्तंभ येईल. पीठाजवळ क्षत्रिय व वैश्य येऊन, ब्राह्मण आणि शूद्र हे अगदींच पाठीकडे जातील व मग Keith चा 'in front' हा अर्थ चुकीचा ठरेल. तसेंच अमुक स्तंभ अमक्याचा हें ओळखून घेण्याकरितां रंग देत असत असें जें Keith ने म्हटलें आहे, तेंहि निराधार आहे. नाट्यशास्त्र वाचीत असतां त्यांत देखावे कसे दाखवावेत, रंग तयार कसे करावेत, कोणाला कोणते रंग द्यावेत, वं या सर्वांनीं सर्व गोष्टी सुंदर पण स्वाभाविक दिसतील अशा कशा कराव्यात, हें वाचलें म्हणजे इतकी सौंदर्यदृष्टी असणारे लोक मंडपांत भिन्न - भिन्न रंगाचा एक एक असे चार खांब चार बाजूस मध्येच उभारून ठेवीत असतील, असें वाटत नाहीं. शिवाय हे खांब प्रेक्षा-गृहांत मध्येच असत, अशीहि कल्पना करण्यास आधार नाहीं, हें निराळेंच.

१४ नाट्यशास्त्रांत विरुष्ट गृहाचा भेद सांगतांना त्याची जमीन केवढी असावी, त्यांत ठोकळ मानानें किती व केवढे भाग पाडवेत इत्यादि ठोकळ गोष्टी सांगून तिचा पाया खणणें व भरणें झाल्यावर 'भित्तिर्कर्मणि निवृत्ते स्तंभानां स्थापनं ततः'। ह्या प्रमाणें स्तंभ उभारण्याविषयी सांगितलें आहे हें सांगून झाल्यावर मत्तवारणीचें, शीपाचें व पीठाचें विशेष वर्णन दिलें आहे. वरील श्लोकाच्या आसपास जवळ कोठेंहि प्रेक्षागृहाचें वर्णन आलें नाहीं. असें असतां या स्तंभांचा संबंध प्रेक्षागृहाकडे कसा घेतां येणार ! एकंदर नाट्यगृहाच्या क्षेत्रासंबंधी सामान्य मार्गही देतांना, ते सांगितले असल्यानें पाया खणून व भरून झाल्यावर त्या क्षेत्राच्या चारी टोंकांना हे चार खांब उभारावेत, असा अर्थच घेणें मनाला बरें वाटतें. शिवाय यांना अशीं नांवें देण्याचें प्रयोजन काय होतें, हाहि प्रश्न नाट्यशास्त्राच्या आधारानेंच सुटतो. नाट्यशास्त्राच्या पहिल्या अध्यायांत देत्यांकडून त्रास होऊं नये म्हणून विश्वकर्मानें बांधलेल्या नाट्यगृहाच्या रक्षणार्थ देव, यक्ष, राक्षस, पन्नग, भूत, पिशाच, गुह्यक इत्यादिकांची कोणत्या कोणत्या ठिकाणी योजना केली हें सांगतांना 'वर्णाश्रत्वार एवास्य स्तंभेषु विनियोजिताः'<sup>१५</sup> असें सांगितलें आहे. ह्या पहिल्या अध्यायांत

( २१ ) भा. ना. ३४-१९८ पुढीलपद्य. ( २२ ) अ. ना. २-८५ टी.

( २३ ) भा. ना. १३-१०

( २४ ) भा. ना. २-४६

( २५ ) भा. ना. १-५२



हे चार खांब प्रेक्षागृहांतील आहेत, असें म्हणण्यास कांहीं एक आधार नाही. नाट्यगृहाचें सामान्य वर्णन देतांना फक्त या चार खांबांचें वर्णन दिलें आहे. यावरून हे खांब एकंदर क्षेत्राच्या चारी टोंकांस असावेत व त्यांना जीं नांवे दिली आहेत ती ज्या ज्या वर्णांच्या अभिमानिनी देवता तेथें कल्पिल्या आहेत, त्यांवरून दिलीं असावीत व म्हणूनच त्या देवतांना प्रिय अशा रंगांच्या वस्तूंचा उपयोग, ते ते स्तंभ स्थापन करितांना सांगितला असावा, असें वाटतें.

१५ हें विरुष्ट नाट्यगृह चौसष्ट हात लांब व बत्तीस हात रुंद असल्याने याचा आकार आयता सारखा दिसे. या संबंध क्षेत्राचे पूर्व-पश्चिम दोन समान भाग करीत. ते केलें असतां बत्तीस हातांचे जे दोन चौरस होत<sup>१६</sup> त्यांपैकी पूर्वेकडील चौरसांत प्रेक्षकलोक बसण्या करतां प्रेक्षागृह करीत. पश्चिमेकडील चौरसाचे बरोबर निम्यावर पुनः दोन भाग करीत. पैकीं अगदीं पश्चिमेकडील भागांत नेपथ्यभूमि असे व या जागेचा उपयोग पात्रांच्या वेषभूषेसाठीं केला जाई. नेपथ्यभूमि व प्रेक्षागृह यांच्या मधोमध राहिलेल्या भागाचे पुन्हा दोन समान भाग पाडीत. पैकीं प्रेक्षागृहाला लागून असणाऱ्या भागाच्या दोन्ही बाजूंकडील आठ आठ चौरस हाताचे तुकडे सोडून मधल्या १६×८ म्हणजे २४'×१२' फुटाच्या राहिलेल्या भागास रंगपीठ म्हणत. नेपथ्यभूमीला लागून असणाऱ्या भागांत बरोबर मधला आठ चौरस हाताचा तुकडा पाडून घेत. त्यालाच रंगशीर्ष असें म्हणत. हें रंगशीर्ष व याच्यापुढील रंगपीठ, हे दोन भाग नटवर्गाला प्रयोग दाखविण्याकरितां राखून ठेवलेले असत. रंगपीठाच्या दोन्ही बाजूस आठ चौरस हातांचे जे दोन भाग असल्याचें वर सांगितलें आहे त्या भागांच्या चारी कोपऱ्यांवर चार खांब देत असत<sup>१७</sup> व हे खांब उंच काढून त्यावर हत्तीच्या अंबारीसारखे लहानसे मनोरे उमारीत असत. यांस मत्तवारणी म्हणत व यांच्या खालच्या भागाचा उपयोग कक्ष्या करण्याकडे होत असे. कित्येकांनीं मत्तवारणी याचा अर्थ भलताच केला आहे. उदाहरणार्थ प्रो. भानूनी आपल्या नाट्यशास्त्राच्या पुस्तकांत मत्तवारणीचा अर्थ उन्मत्त लोकांस येऊं न देणारें कुंपण असा केला आहे<sup>१८</sup>, तर Keith ने A veranda in front of the stage<sup>१९</sup> असा केला आहे. पण अभिनवगुप्ताच्या नाट्यवेदविवृतीवरून हे दोनहि अर्थ चूक असून, पीठाच्या दोन्ही बाजूस चार चार खांबावर उभारलेला लहान मनोरा हा अर्थच बरोबर वाटतो<sup>२०</sup>. या दोन्ही मत्तवारणींची आधारभूमि व रंगपीठ हे भाग पुढील जमिनीपेक्षां दीड हात उंच असत<sup>२१</sup>.

( २६ ) भा. ना. २-३६, ३७.

( २७ ) भा. ना. २-५६ ( पा. भे. चतुःस्तम्भ समायुक्ता वेदिकायास्तु पार्श्वतः॥ अ. ना. 'पार्श्वतः' इति विशेषानुपादानाद्द्वयोः पार्श्वयोरिति लभ्यते- अ० ना० टी० )

( २८ ) प्रो० भानूनाट नाट्यशास्त्राचें मराठी भाषान्तर पृ. ११

( २९ ) K. S. D. P. 359. ( ३० ) अ. ना. १-५६ टी.

( ३१ ) अ. ना. २-५८ टी.

(विकृत नावग्रहः)



पश्चिम

क्ष. वे.

नेपथ्य - ग्रह

रं ग

शी र्ष

मत्त  
वारणी

रं ग पी ठ.

मत्त  
वारणी

दक्षिण

उत्तर

मो क की जा गा

प्रे क्षा ग्र ह.

ब्रा.

शु.

पूर्व



१६ नेपथ्यगृह व रंगपीठ यांच्यामध्ये रंगशीर्ष नांवाचा भाग असे. यांत सहा लांकडी खांब दिलेले असत. या खांबाविषयी सांगतांना अभिनवगुप्त म्हणतो 'नेपथ्यगृहभित्ति-लघ्नो स्तंभौ अष्टहस्तान्तरावन्धोन्यं निवेश्य तयोस्संमुखं तदपेक्षया चतुर्हस्तान्तरं स्तम्भद्वयं तेषामधस्तनं कार्यं स्तम्भद्वयमिति षट्'<sup>३२</sup> म्हणजे रंगशीर्षाच्या चारी कोंपऱ्यांवर चार खांब असून दोहोंच्या बरोबर मध्यावर दोन्ही बाजूस एकेक असे दोन खांब असत. हे जे मध्ये दोन खांब सांगितले यांच्या व नेपथ्यभूमीला लागून असलेल्या दोन खांबांच्या आधारावर मृच्छकटिकांत वर्णन केलेली गच्ची, रत्नावलींत सांगितलेला प्रासाद इत्यादि गोष्टी दाखवित असतील. तसेंच हा भाग शीर्षाच्या अगदीं मागे पडत असल्याने प्रसंगवशात् इथेंच उभी पूर्व पश्चिम पडदी उभारून निग्निराळे दोन विभाग एकाच वेळीं दाखवितां येत असतील. या रंगशीर्षाची जमीन इतर भागापेक्षां थोडीशी उंच असल्याने Weber ने नेपथ्य हा शब्द नि+पथ ह्या शब्दापासून निघाला असावा व ही जागा रंगशीर्षाहून सखल असावी अशी बरोबर कल्पना केली आहे; पण Keith ने त्याच्या उलट रंगावतरण म्हणजे रंगावर उतरणें, या शब्दाच्या आधारावर Weber ची कल्पना चूक आहे, असें म्हणून भारतीय नाट्यगृहे कायमची बांधली नसल्यामुळे नेपथ्य व अवतरण हे दोन्हीहि शब्द विशेष अर्थाने म्हणून प्रचारांत आलेले नाहींत, असें प्रतिपादन केलें आहे.<sup>३३</sup> पण नाट्यशास्त्रावरून या शब्दांना अर्थ असावा, असें दिसते. भारतीय नाट्यगृहांत पीठ व शीर्ष हे अगदीं भिन्नभिन्न भाग असत, ही गोष्ट Keith ने लक्षांत घेतलेली दिसत नाहीं. पण हे दोन भाग निरनिराळे असत, ही गोष्ट वर केलेल्या त्यांच्या वर्णनावरून अगदीं उघड उघड दिसून येते. तसेंच रंगशीर्षासंबंधी सांगतांना 'समुन्नतं समं चैव रङ्गशीर्षं तु कारयेत्' व 'विरुष्टेरुन्नतं कार्यं चतुरस्रं समं तथा' असें<sup>३४</sup> सांगून, शिवाय " पूरणे मृत्तिका चात्र रुष्णा देया प्रयत्नतः " असें म्हणून ती माती कशी असावी, ती भरणारे पुरुष कसे असावेत, त्यांच्या टोपल्या कशा असाव्यात, ह्या गोष्टींचेहि सर्वास्तर वर्णन दिलें आहे<sup>३५</sup>. या सर्वांवरून रंगशीर्ष हें सर्वांहून थोडेंतरी उंच होतें हें निर्विवादपणें सिद्ध होतें. हें सिद्ध झालें म्हणजे त्याच्या मागील नेपथ्य-भूमि व पुढील रंगपीठ हीं दोन्ही त्याच्यापेक्षां सखल असत, हें ओघानेंच प्राप्त होतें व मग रंगावतरण म्हणजे रंगावर उतरणें, व नेपथ्यभूमि म्हणजे सखल भूमि हे दोनहि शब्द शीर्षाच्या दृष्टीनें सार्थ असल्याचें आढळून येतें.

१७ अभिनवगुप्तानं नेपथ्यगृह व रंगशीर्ष यांमध्ये जी भित्ति सांगितली आहे, त्या भित्तिंत दोन दारें असत.<sup>३६</sup> या दोन दारांच्या मधले जागी भितीशी लागून गायक-वादक बसत असत.<sup>३७</sup> यांच्या बसण्याची पद्धत पूर्वरंग सदराखाली साविस्तर दिली जाईल.<sup>३८</sup> या दोन दारांशिवाय रंगशीर्षाच्याह उत्तर दक्षिण दोन्ही बाजूस एक एक अशी दोन दारें असत.<sup>३९</sup> पात्रांनं प्रथम नेपथ्यगृहांत वेषभूषा करावयाची, नंतर नेपथ्यगृहाच्या दारांतून बाहेर पडावयाचें, व रंगशीर्षाच्या डाव्याउजव्या बाजूस असलेल्या दारांनी प्रवेश करावयाचा, असा नियम असे. या प्रवेशाचेहि नियम ठरलेले असत.<sup>४०</sup> ग्रीक नाट्यगृहांत जसें जवळून आलेलें पात्र उजवीकडून येई व दूरचें पात्र डावीकडून येई, तसें भारतीय नाट्यगृहांत आवंती व दाक्षिणात्य प्रवृत्तींचे लोक उत्तर द्वारानें प्रवेश करीत व दक्षिण द्वारानें बाहेर जात आणि पांचाळी व ओडमागधी प्रवृत्तींचे लोक दक्षिण द्वारानें प्रवेश करीत व उत्तरद्वारानें बाहेर पडत.<sup>४१</sup> चिनी<sup>४२</sup> नाटकगृहांतहि याचप्रमाणें पात्रें एका दारानें प्रवेश करीत व एका दारानें बाहेर पडत. या चार दारांशिवाय रंगपीठाच्या अगदीं समोर पूर्वेकडे प्रेक्षकांस आंत शिरण्याकरितां एक दार असे.<sup>४३</sup> याप्रमाणें भारतीय नाट्यगृहास पांच दारें असत.

१८ रंगशीर्षातील लांकडी काम फारच सुंदर असे, असें नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या वर्णनावरून दिसून येतें. या खांबांवर नाना प्रकारच्या कळाकुसरीची नक्षी काढलेली असे. काहीं खांबांवर कमलें कोरलेलीं असत तर काहींवर सर्पांच्या आकृती असत. वरचीं बघालें पुढें काढून त्यावर सज्जा काढलेला असे. त्यांत निरनिराळ्या प्रकारच्या खिडक्या असत. खांबाच्या खालीं असलेल्या बैठकी व वर असलेल्या तबकड्या अनेक प्रकारच्या असत. खालील जमीन अगदीं गुळगुळीत व स्वच्छ असे. नाट्यमंडपांतील बाजूच्या भिंतीहि गुळगुळीत व स्वच्छ घांटून त्यावर चुना देत व अनेक प्रकारची वेलचुट्टी व स्त्रीपुरुषांचीं चित्रें त्यांवर काढीत.<sup>४४</sup> एकंदर नाट्यमंडपांत वाद्यांचा आवाज चांगला गंभीर ऐकूं यावा, म्हणून वारा सोसाट्यानें शिरूं नये अशी व्यवस्था करीत.<sup>४५</sup> ह्या रंगशीर्षापासून वारा हातांवर म्हणजे पीठापासून चार हातांवर बसणाऱ्यांच्या जागेस सुरवात होई.<sup>४६</sup> ही जागा “आदौ निम्ना ततोऽप्युन्नतेति क्रमेण रंगपीठान् प्रभृति द्वारपर्यंत यावत् रंगपीठोत्प्रेधतृल्योत्प्रेधा भवति”

( ३६ ) भा. ना. २-५८

( ३७ ) भा. ना. १३-२

( ३८ ) पूर्वरंग प्रकरण - ५

( ३९ ) भा. ना. २-५८

( ४० ) H. A. T. Pp 194, 195.

( ४१ ) भा. ना. १३-२१

( ४२ ) Ridgeway Dramas etc. P. 274. ( ४३ ) भा. ना. २-८५

( ४४ ) भा. ना. २-६४ ते ६७

( ४५ ) भा. ना. २-७०, ७१

( ४६ ) भा. ना. २७-६३

“एवं परस्परं नाच्छादनं सामाजिकानाम्”,<sup>४७</sup> अशी असे; म्हणजे रंगपीठापासून प्रेक्षक-प्रवेशद्वारापर्यंत एकंदर उंची दीड हात होईल, इतकी चढती असे व त्यामुळे प्रेक्षक एकमेकांच्या आड येत नसत.

१९ भरताने याप्रमाणे विरुष्ट नाट्यगृहाचे वर्णन केले आहे. हे वर्णन मध्यम विरुष्ट नाट्यगृहाचे आहे. ज्येष्ठ विरुष्ट नाट्यगृहाची लांबी १०८ हात व कनिष्ठाची ३२ हात असे.<sup>४८</sup> मंडप फार मोठा असला तर अनेक प्रकारचे दृष्टिभेद प्रेक्षकांना पहाता येणार नाहीत अथवा पाठहि चांगलेसे ऐकू येणार नाहीत, म्हणून

प्रेक्षागृहाणां सर्वेषां तस्मान्मध्यममिष्यते ।

यावत्पाठ्यं च गेयं च तत्र श्रव्यतरं भवेत् ॥<sup>४९</sup>

ह्या श्लोकांत दिल्याप्रमाणे मध्यम प्रकारचे नाट्यगृह इष्ट म्हणून भरताने सांगितले आहे व म्हणूनच नाट्यगृहाचे वर्णन करतांना त्याने विरुष्ट प्रकारच्या मध्यम प्रमाणाचे नाट्यगृह वर्णिले आहे, असे वाटते.

२० विरुष्टाप्रमाणे चतुरस्राचे १०८ हात लांबीचा, ६४ हात लांबीचा, व ३२ हात लांबीचा, असे ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ नांवाचे तीन भेद होतात. भरताने या तीन भेदांपैकी कनिष्ठ भेदाचे वर्णन केले आहे. भरत म्हणतो — “ ३२ हाताचे चौरस क्षेत्र घेऊन त्याच्या चारी बाजूंस विटांचा मजबूत भित बांधावी व आंतल्या बाजूंस रंगपीठाचे समोवती दहा खांब द्यावेत आणि या खांबांच्या बाहेरील बाजूंस जिऱ्याप्रमाणे एकेक हात उंचीच्या एकावर एक चढत्या अशा पायऱ्या विटा व लांकडी फळ्या यांच्या योगाने उभाराव्यात. ह्या पायऱ्यांवर प्रेक्षकांना बसण्याकरता जागा ठेवावी. त्या पायऱ्या बांधतांना त्यांवर बसणाऱ्यांस रंगपीठ चांगले दिसेल, ही काळजी घ्यावी.” भरताच्या एवढ्या सांगण्यावरून चतुरस्र रंगपीठाचा स्पष्ट बोध होत नाही आणि म्हणूनच निरनिराळे टीकाकार ह्या भरताच्या म्हणण्याचे अनेक अर्थ करितात. ह्या पैकी कांहींचा उल्लेख अभिनवगुप्ताने ‘अन्ये’ एवढ्याच शब्दाने केला आहे व एका टीकाकारास मात्र वार्तिककार म्हणून म्हटले आहे. पुढे दिलेले वर्णन अभिनवगुप्ताच्या अभिनवभारतीतील श्रीशंकुकाच्या मताप्रमाणे आहे.

२१ श्रीशंकुक म्हणतो — “अष्टाभिर्भागैः सर्वतः क्षेत्रं विभज्यते येन चतुरंगफल-  
कवत् चतुःषष्टिकोष्ठं भवति । तत्र मध्यमकोष्ठचतुष्के रंगपीठं सर्वतोऽष्टदृष्टतम् । तस्य

( ४७ ) अ. ना. २-६९ टी

( ४८ ) भा. ना. २-११

( ४९ ) भा. ना. २-२४

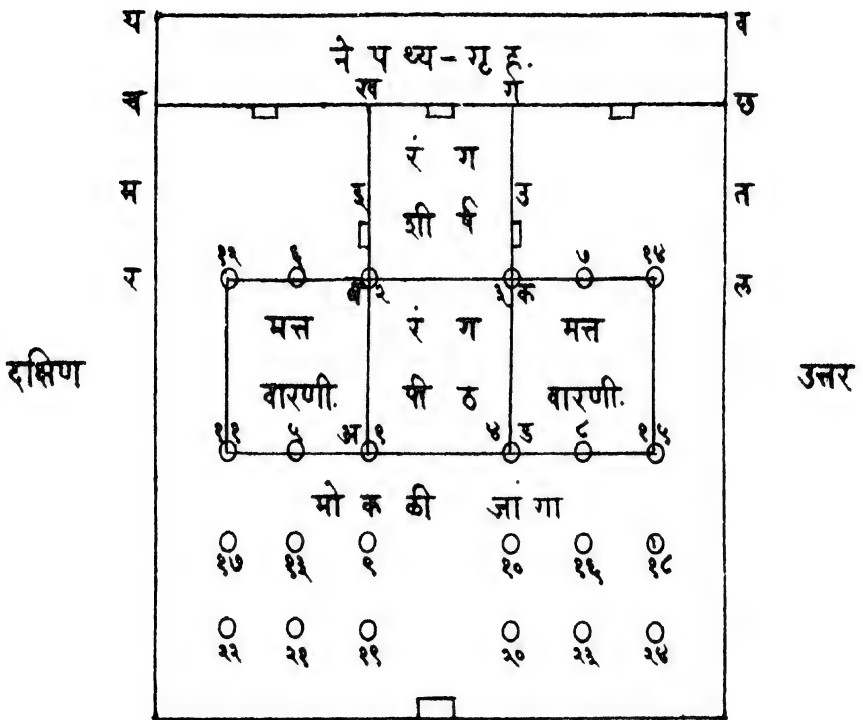
( ५० ) भा. ना. २-७५ ते ८१,

पश्चिमे भागे प्राक्पश्चिममेव द्वादशहस्तं दक्षिणोत्तरतो द्वात्रिंशत्करं क्षेत्रमवशिष्यते । यद्गंगपीठेन स्वीकृतं तद्द्विहस्ताष्टकमेव । यद्गंगशिष्टं क्षेत्रं तन्मध्याद्गंगपीठनिकटगतं प्राक्पश्चिमतश्चतुर्हस्तं विस्तारेण द्वात्रिंशद्भुजं क्षेत्रम् । तस्माद्विभज्यते तावत्प्रमाणम् । एवं पश्चिमभागेऽपि विभज्य रंगशीर्षकसंस्थानं रंगांशरः कुर्यात् । ततोऽपि पश्चिमे नेपथ्य-गृहम् । ” म्हणजे बत्तीस हात लांब व बत्तीस हात रुंद असा एक चौकोनी जमिनीचा विभाग घेऊन, त्याचे लांबीत व रुंदीत आठ भाग पाडून समान्तर रेषा काढल्या म्हणजे बुद्धिचळाच्या पटाप्रमाणे चार हात लांब व चार हात रुंदीचे असे चौसष्ट तुकडे पडतील. ह्यापैकी अगदी मध्यभागी असलेले चार तुकडे घेतले म्हणजे आठ हात लांब व आठ हात रुंदीचे असे रंगपीठ होईल. चतुरस्र नाट्यगृहाच्या दिलेल्या आकृतीत ‘अबकड’ हे रंगपीठ झाले. याच्या पश्चिमेस पूर्व पश्चिम बारा हात रुंदीचा व दक्षिणोत्तर बत्तीस हात लांबीचा तुकडा म्हणजे ‘यरलव’ राहील. रंगपीठाने व्यापलेल्या भागाची लांबी व रुंदी आठ आठ हातच राहील. पश्चिमेच्या बाजूस असलेल्या क्षेत्रातून रंगपीठाला लागूनच पूर्वपश्चिम चार हात रुंदीचा व दक्षिणोत्तर बत्तीस हात लांबीचा जो तुकडा ‘मरलत’ आहे. त्यातून रंगपीठाच्या प्रमाणाइतकाच म्हणजे आठ हात लांबीचाच ‘इबकड’ तुकडा घ्यावा व त्याच्या पश्चिमेसही तेवढाच ‘सइउग’ तुकडा घेऊन या दोन तुकड्यांवर म्हणजे आठ हात लांब व आठ हात रुंदीच्या ‘सबकग’ भागावर रंगशीर्ष करावे, आणि याच्याहि पश्चिमेस जो चार हात रुंद व बत्तीस हात लांबीचा ‘यचळव’ तुकडा राहिला त्यांत नेपथ्यगृह करावे. याप्रमाणे विभागणी झाल्यावर रंगपीठाच्या सभोवती जे दहा खांब द्यावयाचे ते कुठे कुठे द्यावेत हे सांगतांना श्रीशंकुक म्हणतो ‘कोणचतुष्टये तावच्चत्वारः । तत्राग्नेयस्तंभाच्चतुर्हस्ता-न्तरो दक्षिणः स्तम्भः । तथैव नैऋतस्तंभाद्द्वितीयः । एवमुदीच्यामपि स्तंभद्वयम् । पूर्वभागे आग्नेयेशानदिग्गतास्तम्भद्वयाच्चतुर्हस्तान्तरं स्तम्भद्वयमिति षट् । कोण गाश्चत्वार इति दश । एतद्वहिः सामाजिकानामासनानि । ” म्हणजे रंगपीठाच्या चारी कोपण्यांवर चार म्हणजे अबकड या ठिकाणी एक, दोन, तीन, चार या क्रमांकाचे खांब द्यावेत. ह्या पैकी आग्नेय दिशेस असणाऱ्या नं. एक, या खांबापासून चार हात अंतरावर दक्षिणेकडे एक नं. ५ हा खांब द्यावा व नैऋत्य दिशेस असणाऱ्या नं. २ या खांबापासून दुसरा तसाच एक नं. ६ हा खांब द्यावा; म्हणजे दक्षिण दिशेस नं. ५ व ६ हे दोन खांब झाले. ह्याचप्रमाणे वायव्येस व ईशान्येस असणाऱ्या नं. ३ व ४ या खांबापासून चार चार हात अंतरावर उत्तरेकडे एक एक खांब दिला म्हणजे उत्तरेकडे नं. ७ व ८ हे दोन खांब होतील. तसेंच आग्नेय व ईशान्य या दोन कोपण्यांत असणाऱ्या नं. १ व ४ या खांबापासून चार चार हात अंतरावर पूर्वेकडे एक एक खांब दिला म्हणजे पूर्वेकडेही दोन नं. ९ व १० हे

(चतुरस्र नास्यगृह)



पश्चिम







खांब होतील. याप्रमाणें हे सहा व पीठाच्या चारी कोपऱ्यांतील चार मिळून दहा खांब झाले. या दहा खांबांचाहेर प्रेक्षकांची बसण्याची सोय करावी. येथेहि रंगपीठापासून चार हात अंतर सोडूनच प्रेक्षकांच्या जागेस आरंभ होतो; ही गोष्ट ध्यानांत घेण्यासारखी आहे. हे दहा खांब देऊन झाले म्हणजे भरतानें सहा व आठ असे चवदा खांब देण्यास सांगितले आहेत.<sup>११</sup> ह्या चवदांपैकी पहिल्या सहा खांबांची वांटणी श्रीशंकुकानें खालीलप्रमाणें केली आहे:- “रंगपीठस्य दक्षिणतो निवेशितस्तम्भद्वयाच्चतुर्हस्तान्तरावन्योन्यमष्टहस्तान्तरौ द्वौ । तत आग्नेयस्तम्भसंतुस्तो योन्यस्तु पूर्वस्तम्भस्ततश्चतुर्हस्तान्तरं दक्षिणं स्तम्भं कुर्यादेवमुत्तरत्रापि ।” म्हणजे रंगपीठाच्या दक्षिणेकडे असलेल्या नं. ५ व ६ या दोन खांबांपासून चार चार हात अंतरावर परंतु एकमेकांपासून आठ हात अन्तरावर दक्षिणेकडे दोन खांब नं. ११ व १२ हे उभारावेत. मग आग्नेय दिशेस असलेल्या खांबाच्या पूर्वेस पूर्वी जो चार हात अन्तरावर नं. ९ हा खांब दिला आहे त्याच्याहि दक्षिणेस चार हात अंतरावर नं. १३ हा एक खांब उभा करावा व याचप्रमाणें उत्तरेसहि तीन खांब म्हणजे नं. १४, १५, १६, हे द्यावे म्हणजे सहा खांब झाले. दुसरे आठ खांब उभारण्याविषयी श्रीशंकुक म्हणतो ‘दक्षिणभिक्तेरुद्गभागे चतुर्हस्तान्तरं पूर्वस्थापितस्तम्भाद्विक्तेश्चैकं स्तम्भं दद्यात् पूर्वम् । एवमुत्तरभिक्तेर्दक्षिणदिग्भागे । ततः पूर्वभिक्तेश्चतुर्हस्तान्तरं रंगभागद्वयानुसारेण । ततोऽपि चतुर्हस्तान्तरौ द्वौ ।’ म्हणजे दक्षिण भिंतीपासून उत्तरेकडे चार हात अंतरावर पूर्वी दिलेल्या नं० ११ या खांबापासून व भिंतीपासून चार हात अंतरावर येईल असा पूर्वेकडे एक नं० १७ हा खांब द्यावा. ह्याचप्रमाणें उत्तरभिंतीच्या दक्षिणेकडे पूर्वी दिलेल्या खांबापासून व उत्तरभिंतीपासून चार हात अंतरावर येईल असा पूर्वेकडेच एक नं० १८ हा खांब द्यावा. मग पूर्वभिंतीपासून चार हात अंतरावर रंगमंडपाच्या दोन्ही भागांत एकेक नं० १९ व २० हे खांब उभारावे आणि ह्या खांबापासून चार चार हात अंतरावर दोन्हीकडे दोन दोन म्हणजे नं० २१, २२, २३ व २४ हे खांब उभे करावेत. ह्याप्रमाणें एकंदर चौवीस खांब झाले. हे इतके खांब जिच्यासारख्या एकावर एक असलेल्या पायऱ्यांस आधार असावेत, असें वाटतें.

२२ चतुरस्र मंडपांतील रंगशीर्ष पूर्वीप्रमाणेंच आठ हात लांबीचें व आठ हात रुंदीचें असे.<sup>१२</sup> त्यांतील लांकडी खांबहि तसेच असत. यांतील नेपथ्यगृह जरी विकृष्ट मंडपांतील नेपथ्यगृहापेक्षा रुंदीला कमी असे नरीहि त्यांतून बाहेर पडण्यासाठी रंगशीर्षाच्या दोन्ही बाजूस दोन दारें व रंगशीर्षाच्या उत्तरेस व दक्षिणेस रंग-

शीर्षांत प्रवेश करण्यासाठीं दोन दारें आणि प्रेक्षकगणास आंत शिरण्यासाठीं अगदीं पूर्वेस एकदार अशीं एकंदर पांच दारें विरुष्ट नाट्यमंडपाप्रमाणेंच असत.<sup>२३</sup> अभिन-  
धगुप्ताच्या मताप्रमाणें या नाट्यगृहांत नेपथ्यगृहांतून रंगपीठाकडे येण्यासाठीं प्रेक्षकप्रवेशद्वाराच्या अगदीं समोर आणखी एक दार असे. याचा उपयोग सूत्र-  
धार व नटी यांच्या प्रवेशाकरितां होई. ह्याप्रमाणें यांत एकंदर सहा दारें असत.  
रंगपीठाच्या दोन्ही बाजूंस ह्या नाट्यगृहांत जरी कांहीं खांब असले तरी ह्या खांबां-  
वरच वर काढलेल्या मत्तवारणी असत व ह्याचेंहि रंगपीठ व रंगशीर्ष हे भाग  
इतर भागा पेशां उंच असत.

२३ भरतानें सांगितलेला तिसरा प्रकार म्हणजे व्यस्र नाटकगृहाचा असल्याचें वर  
सांगितलेंच आहे. ह्याचेंहि ज्येष्ठ, मध्यम व कनिष्ठ हे तीन भेद वरील प्रमाणेंच  
होतात. आणि म्हणूनच भरतानें याचें वर्णन करतांना कोणतेंच लांबीचें प्रमाण  
न देतां याचें वर्णन केले आहे. हें वर्णन देतांना पुनरावृत्ति होऊं नये म्हणून त्यानं

“ विधिर्यश्चतुरस्रस्य भित्तिस्तम्भसमाश्रयः ॥

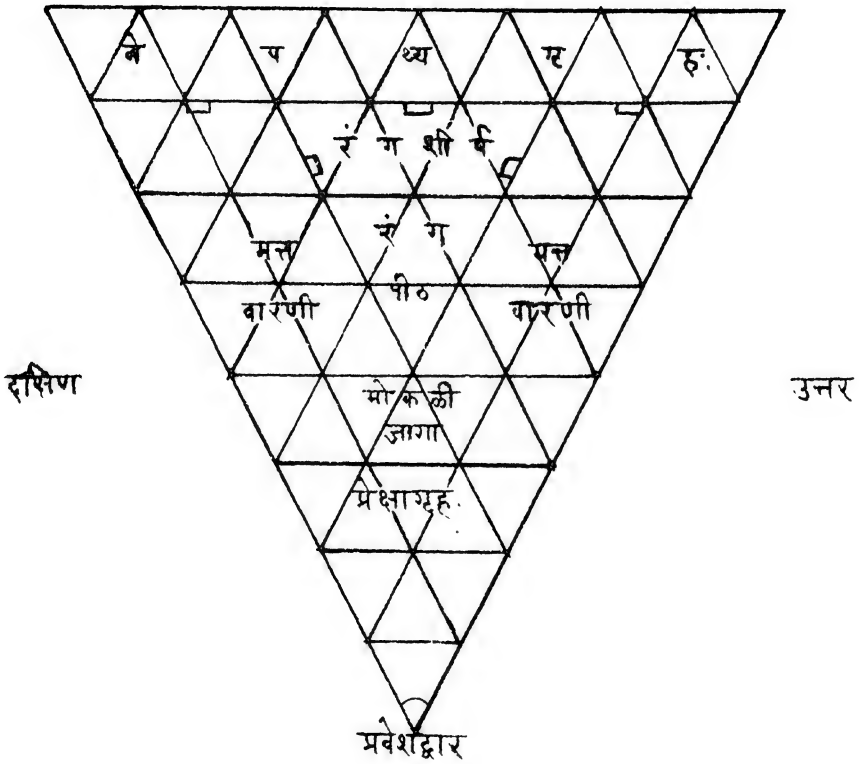
स तु सर्वः प्रयोक्तव्यस्त्रयस्यापि प्रयोक्तृभिः । ”<sup>२४</sup>

ह्या प्रमाणें चतुरस्राप्रमाणेंच सर्व विधि करावयास सांगितलें आहे. चतुरस्रा-  
प्रमाणेंच समभुज त्रिकोणाच्याहि प्रत्येक बाजूचे आठ आठ समभाग केले आणि  
त्या भागाविंदून दुसऱ्या दोन बाजूंस समान्तर रेषा काढल्या म्हणजे त्या समभुज  
त्रिकोणाकृति भागाचेहि चौसष्ट सारखेच समभुज त्रिकोण पडतात. असे चौसष्ट  
भाग पाडून घेतले म्हणजे अगदीं मध्यभागीं असलेल्या चार त्रिकोणांचें रंगपीठ  
त्याच्या पश्चिमेकडील पांच त्रिकोणांचें रंगशीर्ष आणि त्याच्याहि मागे असलेलें  
सोळा त्रिकोणांच्या संबंध एकेरी पट्टीचें नेपथ्यगृह होईल, हें सांगावयास नकोच.  
त्यांतीलहि बसावयाच्या जागा चतुरस्राप्रमाणेंच असत. दारेंहि तशींच सहा असत.  
जनप्रवेशानद्वार रंगपीठाच्या अगदीं समोर आलेल्या पूर्वेकडील कोपऱ्यांत असे  
व नेपथ्यगृहांतून बाहेर पडण्यासाठीं त्याच दाराच्या समोर दुसरेंहि एक दार असे.  
ह्या नाट्यगृहाची कल्पना व्यस्र नाट्यगृहाच्या दिलेल्या आकृतिविरून सहज लक्षांत  
येण्यासारखी आहे.

२४ भरतानें याप्रमाणें जीं तीन नाट्यगृहें सांगितलीं आहेत, त्यांमध्ये ग्रीक नाट्य-  
गृहांत दिसून न येणाऱ्या अगदीं सर्वसामान्य गोष्टी म्हणजे नेपथ्यभूमि, मत्तवारणी  
व रंगशीर्ष या आहेत. यावरून आपणास एवढें खात्रीपूर्वक सांगतां येईल कीं,  
आपली नाट्यगृहांची कल्पना ग्रीक नाट्यगृहापासून घेतली नसून ती अगदीं स्वतंत्र

# अथ राज नाट्यगृह.

पश्चिम



पूर्व



अशी आहे. नाट्याच्या कल्पनेबरोबरच ती आपल्याकडे उद्भूत झाली असली पाहिजे. अगदी पहिल्याच खेळाचे वेळीं नाट्यगृहाची आवश्यकता देवास भासली व त्यांनीं लगेच विश्वकर्माकडून चांगलें मजबूत सुरक्षित नाट्यगृह करून घेतलें,<sup>५५</sup> ह्या प्राचीन इतिहासावरूनहि हीच गोष्ट सिद्ध होते.

२५ नाट्यगृहाचें वर्णन झालें कीं स्वाभाविकपणेंच त्यांतील एकंदर अन्तर्व्यवस्था कशी असे व विशेषतः त्यांत हल्लीप्रमाणें पडदे असत कीं नाहीं, हा प्रश्न उद्भवतो. पडद्यास असलेल्या यवनिका या शब्दावरून, हिंदूंनीं पडद्याची कल्पना ग्रीक लोकांपासून घेतली असावी, असें Konow प्रमाणें काहीं लोकांचें मत आहे<sup>५६</sup> पण Konow च्या ह्या मताचें Keith नें चांगलेंच खंडन केलें आहे. Keith च्या म्हणण्याचा सारांश असा कीं, ग्रीक नाट्यगृहांतच मुळीं पडदा लावण्याची पद्धत जर नव्हती, तर मग ग्रीकांपासून भारतीयांनीं पडद्याची कल्पना घेतली, असें कसें म्हणतां येईल ! यवनिका हा शब्द, नंतर जरी पडदा या अर्थी लावूं लागले असले, तरी पूर्वी त्याचा विशेषणा सारखा उपयोग करीत असत. यवनिका हें विशेषण यवन ह्या नामापासून झालें आहे. फार प्राचीन काळीं यवन हा शब्द ग्रीकांचा वाचक होता. पण पुढें या शब्दाचा अर्थ सामान्यतः इजिप्त, ग्रीस, बाक्ट्रिया इत्यादि पाश्चात्य देशांतील लोक असा होऊं लागला, तेव्हां यवनिका या शब्दावरून एवढाच तर्क निघूं शकेल कीं, भारतीय लोक ज्या कापडाचा पडदा करीत, तें कापड ग्रीक, पर्शिया इत्यादि पाश्चात्य देशांनून येत असेल.

२६ पण Keith ची ही कल्पना ओढून ताणून आणलेली दिसते. Keith नें म्हटल्या प्रमाणें ग्रीक नाट्यगृहांत पडदा नसेल तर यवनिका हा शब्द यवन ह्या लोकवाचक शब्दापासून निघाला आहे असें मानण्याचें तरी कारण काय ! खरें पाहिलें असतां असें न मानण्यासच कारणें आहेत. यवन ह्या लोकवाचक शब्दावरून निघालेल्या इतर कोणत्याहि शब्दाचें दुसरें रूप ' जादि ' म्हणजे ' ज ' आधीं असलेलें-कधींच होत नाहीं. उदाहरणार्थ, यवनी म्हणजे यवनस्त्री, किंवा यवनानी म्हणजे यवनांची लिपि, किंवा यवनीय म्हणजे यवनांचें, यांपैकीं कोणच्याहि शब्दाचें रूप जवनी, जवनानी, किंवा जवनीय असें झालेलें आढळत नाहीं. मग यवनिका एवढ्या एकच शब्दाचें रूप जवनिका कां झालें ! अर्थात् मूळचा शब्द जवनिका असावा व त्याचेंच अपभ्रष्ट रूप यवनिका असावें, असेंच वाटतें. भारतीय नाट्यशास्त्रांत पांचव्या अध्यायांतील अकराव्या व बाराव्या श्लोकांत हा शब्द दोन ठिकाणीं आला आहे. ह्या दोनहि ठिकाणीं हा शब्द जवनिका असाच लिहिला आहे. हरिवंशांतहि पडद्यास

जवनी म्हणजे 'जादि' शब्दच आला आहे.<sup>५७</sup> शिशुपालवधांतील खालील श्लोकांत जवनीकाच शब्द आला आहे.

समीरशिशिरः शिरःसु वसतां  
सतां जवनीका निकामसुखिनाम् ।  
बिभर्ति जनयन्नयं मुदन्पा-  
मपायधवला बलाहकततीः ॥<sup>५८</sup>

उलट यवनिका हा शब्द पडदा या अर्थी कुठल्याहि प्रसिद्ध ग्रंथांत आल्याचें आढळून येत नाही. शाकुन्तलाच्या एका प्रतींत यवनीच्या ऐवजी मात्र यवनिका हा पाठभेद आहे.<sup>५९</sup> या वरून जवनीका हा मूळ शुद्ध शब्द व यवनिका हें 'ज' च्या जागीं चुकून 'य' येऊन झालेलें रूप असें म्हणावयास हरकत नाही. असें असूनहि यवनिका हा संस्कृत शब्द व त्याचें प्राकृत रूप जवनिका असें मानावयाचें, मूळचा यवनिका शब्द यवन शब्दापासून झाला आहे असें समजावयाचें आणि मग यवनांचा पडद्याशी संबंध नाही तरी पण यवन देशांतून आलेल्या कापडाचा पडदा करित असतील, अशी कल्पना करावयाची, हा द्राविडी प्राणायाम कां केला पाहिजे हें कळत नाही. जवन म्हणजे वेगवान्, हा शब्द 'जु' धातूपासून झाल्याचें कौमुदींत दिलें आहे.<sup>६०</sup> जुचङ्क्रम्यदन्द्रम्यसृग्धिज्वलशुचलषपतपदः । जु इति सौत्रो धातुर्गतो वेगेच । जपनः । आणि या जवन शब्दाचेंच स्त्रीलिंगी रूप जवनी किंवा जवनिका हें होण्यासारखें आहे; तेव्हां अर्थातच भरदिशीं ओढला जाणारा पडदा हाच त्याचा अर्थ असावा. स्त्रीलिंगी विशेषण करण्याचें कारण पुढील तिरस्करिणी हें स्त्रीलिंगी विशेष्य-होय. अमरकोशांतहि 'प्रतिसीरा जवनिका स्यात्तिरस्करिणी च सा' असा 'जादि'च पाठ दिला आहे, आणि यावर टीका लिहिणाऱ्या भानुजी दीक्षितानें म्हणजे कौमुदी लिहिणाऱ्या भट्टोजी दीक्षिताच्या मुलानें हा शब्द जु धातूपासूनच सिद्ध केला आहे. त्याचठिकाणीं त्यानें जो दुसरा पाठभेद दिला आहे तोहि यवनिका असा नसून यमनिका असा आहे. नावेच्या शिडासहि, वेग देणारा म्हणून जवनिका शब्द लावतात असें Wilson चें म्हणणें असल्याचें कोषकार Monier Williams नें म्हटलें आहे. यावरून जवनिका हाच सरा शब्द आहे, हें कोणासहि मान्य होईल.

२७ यावरून पडदा लावण्याची पद्धति भारतीय नाट्यगृहांत मूळचीच आहे, दुसऱ्या कोठून उसनी घेतलेली नव्हे, हें स्पष्टपणें दिसून येतें. आतां जर पडदा लावण्याची पद्धति भारतीयांचीच असेल, तर ते नाट्यगृहांत किती पडदे लावीत,

( ५७ ) हारिवंश २-८८

( ५८ ) शिशुपालवध २:५२

( ५९ ) M. W. Dict. यवनिका शब्द. ( ६० ) पाणिनि ३।२।१५०

या गोष्टीस फारसे महत्त्व राहात नाही. पडदा लावण्याची कल्पना एकदां निघून, तिच्यामुळे आहार्याभिनयास कशी मदत होते, हें कळून आल्यावर नाटकांतील निरनिराळे देखावे दाखविण्याकरितां एकाच्या ठिकाणी अनेक पडदे लावणें अगदी स्वाभाविक आहे. पण असें असूनहि Windich सारख्या कांहीं पाश्चात्य लोकांनीं नाट्यगृहांत एकच पडदा असे व तो नेपथ्यगृहाच्या व रंगशीर्षाच्या मध्ये असे, असें म्हटलें आहे.<sup>६१</sup> मागे सांगितलेल्या नाट्यगृहाच्या वर्णनावरून रंगशीर्षाच्या व नेपथ्यगृहाच्या मध्ये भिंतच असे, ही गोष्ट उघड आहे. सचच त्या भिंतीवर पडदा टाकण्याचें कांहीं कारण असेल, असें वाटत नाही. मुख्य पडदा रंगपीठाच्या व रंगशीर्षाच्या मध्ये असे, असें अभिनवगुप्तानें सांगितलें आहे.<sup>६२</sup> पण या मुख्य दर्शनी पडद्याशिवायहि कांहीं पडदे असत, असें म्हणावयासहि आधार आहे. मालविकाग्निमित्राच्या दुसऱ्या अंकास जो आरंभ होतो, तेथील नाट्य सूचना 'ततः प्रविशति संगीतरचनायामासनस्थो राजा सवयस्यो धारिणी परिव्राजिका विभवत्यथ परिवारः' अशी आहे. आसनस्थो राजा या पदद्वयावरून आसनावर बसलेला असाच राजा दिसतो, असें मानणें प्राप्त आहे व यासाठीं रंगपीठ व रंगशीर्ष ह्यांमधील पडदा उघडूनच हा देखावा दाखविला जात असे, असेंच मानलें पाहिजे. ह्यापुढील कंचुकीचें निष्क्रमण व गणदासाचें आगमन रंगशीर्षांतील दारानें होतें, पण पुढें राजाच्या तोंडीं

‘नेपथ्यपरिगतायाश्चक्षुर्दर्शनसमुत्सुकं तस्याः ।

संहर्तुमधीरतया व्यवसितमिव मे तिरस्करिणीम् ॥’

हा श्लोक आहे. ह्या श्लोकांतील तिरस्करिणी ह्या पदावरून राजाच्या दृष्टीस दुसरा एक पडदा पडत असला पाहिजे, असें उघड दिसतें. ते ह्यां एकच पडदा असेल असें मानण्याचें कांहीं कारण नाही, तर उलट देखावे दाखविण्यास जितक्या पडद्यांची नटांस जरूरी असेल तितके पडदे लावीत असतील, अशी कल्पना करण्यास हरकत नाही.

२८ देखावे दाखविण्याचें काम कक्ष्यांनीं होत असे. कक्ष्या याचा अर्थ भरतानें स्पष्ट असा कोठेंच दिला नाही, परंतु अभिनवगुप्तानें याचा अर्थ 'निष्क्रमणप्रवेश-इत्याद्युपयोगिस्थानम्'<sup>६३</sup> ।' म्हणजे पात्रांच्या जाण्यायेण्याला उपयोगी पडणारें ठिकाण असा अर्थ केला आहे. कक्ष्या शब्दाचा अर्थ कोषांत हर्म्य-प्रकोष्ठ असा दिला आहे व दरवाजाच्या दोन्ही बाजूस असलेल्या देवडीवजा खोल्यांच्या अर्थी प्रकोष्ठ शब्दाचा उपयोग मुद्राराक्षसांत<sup>६४</sup> व कुमारसंभवांत<sup>६५</sup> आला आहे. यावरून

( ६१ ) K. S. D. P. 61.

( ६२ ) अ. ना. ५-१२ टी.

( ६३ ) अ. ना. १३-३ टी.

( ६४ ) मुद्राराक्षस. १

( ६५ ) कुमार संभव ७-७०



रंगशीर्षांत जे खांब सांगितले आहेत, यांच्या दोन्ही बाजूस कक्ष्या असाव्यात, असें वाटतें. या तीन असत- आभ्यन्तर, मध्यम व बाह्य.<sup>६६</sup> नेपथ्यगृहाला लागून असलेली ती आभ्यन्तर कक्ष्या, रंगपटास लागून असलेली ती बाह्यकक्ष्या व या दोहोंच्या मधील ती मध्यम कक्ष्या. हे विभाग रंगशीर्षांत कसे दाखवावयाचे? हे दाखविण्याचा एकच मार्ग असावा व तो म्हणजे रंगशीर्षाच्या स्तम्भांच्या व भिंतीच्या मध्ये पडदी उभारून विभाग करावयाचे व त्यांस अनुसरून रंगशीर्षाचे भाग समजावयाचे.

२९ कक्ष्याविभाग करणाऱ्या ह्या पडद्या हव्या तेव्हां बदलतां येत असत व निरनिराळ्या कक्ष्यांचे योगानें रंगांत पर्वत, द्वीप, नद्या इत्यादि दाखवीत असत<sup>६७</sup>. जेव्हां कक्ष्याविभाग बदलून दाखवावयाचा असेल तेव्हां पात्र रंगपीठावर फिरे, असें 'कक्ष्याविभागो निर्देश्यो रंगपीठपरिक्रमात् । परिक्रमेण रंगस्य ह्यन्या कक्ष्या भवे-दिह'<sup>६८</sup> ॥' ह्या भरताच्या श्लोकावरून वाटतें. उपलब्ध नाटकांतहि जेथें जेथें देखावा बदलावयाचा असतो, तेथें तेथें जें पात्र रंगभूमीवर असेल, त्यासाठीं 'इति परिक्रामति' 'इति परिक्रम्य' अशा प्रकारची जी नाट्यसूचना दिलेली असते, ती ह्याच साठीं असावी असें वाटतें. या परिक्रमांच्या कमीजास्त संख्येवरून कक्ष्येंतील देश किती दूर किंवा जवळ आहे हें समजून येत असे. दूरचा देश दाखवावयाचा असल्यास पात्रानें बराच वेळ परिक्रम करावा व जवळ असल्यास थोडा परिक्रम करावा, असें भरतानें.

सैव भूमिस्तु बहुभिर्विकृष्टा स्यात्परिक्रमैः ।

मध्यावासन्नरुष्टा वा तेषामेव विकल्पनात् ॥<sup>६९</sup>

या श्लोकांत स्पष्ट सांगितलें आहे. पडदा दूर होऊन नाट्यप्रसंग चालू असतां पात्रांनीं कोणीकडून यावें, हें मार्गें सांगितलेंच आहे. त्याच बरोबर दुसरा एक असा नियम असे कीं, कंचुकी, दास, दासी अथवा मधून निरोपाची ने आण करणारी पात्रें ज्या कक्ष्येंतून प्रवेश करीत त्याच कक्ष्येसमोरील दारानें निघून जात. कार्य निवेदन करणाऱ्या पात्रानें उत्तरेकडील दारानें प्रवेश करावा व मुख्य पात्राच्या डावीकडे उभें राहून निरोप सांगावा असाहि आणखी नियम असे. मुख्य पात्रें नेहमी आभ्यन्तर

( ६६ ) भा. ना. १३-११ च्या पुढील अभिनवगुप्तानें दिलेला श्लोकार्थः-

बाह्ये वा मध्यमे वापि तथेवाभ्यन्तरे स्थितः ।

( ६७ ) भा. ना. १३-५

( ६८ ) भा. ना. १३-३

( ६९ ) भा. ना. १३-१२

कक्ष्येंत बसत व गोण पात्रें मध्यम कक्ष्येंतून येऊन रंगशीर्षाच्या मध्य भागांत येऊन बसत.<sup>७०</sup>

३० निरनिराळे देखावे कसे दाखवावेत याचें वर्णन आहार्य अभिनयाचें वर्णनांत केलें जाईल. येथें फक्त निरनिराळ्या भूमिका घेतलेल्या पात्रांनीं कोणत्या कोणत्या आसनावर बसावें, एवढ्याचाच विचार करावयाचा आहे. देव व गजे हे सिंहासनावर बसत परंतु देवी व राण्या यांचें सिंहासन वाढोळें असे. अमात्य, पुरोहित आणि त्यांच्या स्त्रिया यांसाठीं वेतांचीं विणलेलीं आसनें असत; सेनापति व युवराज हे मुण्डासनावर म्हणजे पाठीस किंवा हातास आधार नसलेल्या आसनावर बसत. ब्राह्मण लांकडाच्या आसनावर म्हणजे पाटावर बसत. राजकुमारांसाठीं लोंकरीचीं आसनें किंवा गालिचे यांचा उपयोग करित. भोगिनी स्त्रियांसाठीं लोंकरी किंवा कातड्याचीं आसनें मांडीत. व्रताचरण करणारे, ब्रह्मचारी किंवा ऋषि हे दर्भासनं, मुण्डासनें किंवा वेत्तासनें घेत असत आणि बाकीचीं पात्रें जमिनीवरच बसत. दहाजणांत बसावयाचें असतां, आसनासंबंधींचा हा नियम पाळित; पण आपल्या स्वतःच्या घरांत वाढेल त्यानें असेल त्या आसनावर बसण्यास हरकत नसे.<sup>७१</sup>

३१ प्रेक्षकांनी बसावयाच्या जागेस रंगपीठापासून चार हातांवर आरंभ होई, हे सांगितलेंच आहे. अगदीं पुढील स्थानें प्राशिकांकरतां राखून ठेवलेलीं असत व नाटकमंडळीचे गुणदोष मांडून घेणारे सिद्धिलेखक ह्या प्राशिकांच्या जवळच बसत. हे सिद्धिलेखक व प्राशिक कोण असत, कोणतीं नाटके केव्हां करित, चढा-ओढी लावून त्यांतील सर्व श्रेष्ठ नाटकमंडळीस पनाका कशी देत असत, त्याविषयीं हि भरतानें बरीच माहिती दिली आहे. या सर्व गोष्टी नाट्यगृहांतच होत असल्या कारणानें त्यांचा विचार येथें करणें अप्रासंगिक होणार नाहीं.

३२ नाट्यक करण्याच्या भरतानें मुख्य चार वेळां सांगितल्या आहेत; त्यांपैकीं दिवसां नाटक करण्याच्या दोन वेळां असत—एक सकाळ व दुसरी तिसरा प्रहर. रात्री नाटक करावयाचें झाल्यास रात्रीच्या पहिल्या प्रहरां अथवा चवथ्या प्रहरां करित असत. त्या वेळांतहि, कसलें नाटक कोणत्या वेळीं करावयाचें तें ठरलेलें होतें. श्रुतिमनोहर व धार्मिक नाटक, मग तें शुद्ध असो किंवा विरुत असो, सकाळीं करित. ज्या नाटकांत प्रौढ भाषा व सात्विक गुण यांचें प्राधान्य असे तें तिसऱ्या प्रहरां करित. शृंगाररस ज्यांत मुख्य आहे असें, नाटक रात्रीच्या पहिल्या प्रहरांत करित व ज्यांत मोठ्या श्रेष्ठ पुरुषांच्या भूमिका आहेत, ज्यांत करुणरस पुष्कळ

( ७० ) भा. ना. १३-८, ९ ( पा. भे. दक्षिणस्यान्निवेदनम् ) अ. ना.

( ७१ ) भा. ना. १२-१७९ ते १८९.

प्रमाणांत आहे असें नाटक रात्रीच्या चवथ्या प्रहरांत करीत. सारांश काय तर शेंपेच्या किंवा दुपारच्या जेवणाच्या आठ येईल अशा वेळीं नाटक करीत नसत. नाटक करण्याविषयी हे सामान्य नियम होते<sup>५२</sup> अर्थात् प्रसंग विशेषी, देश, काल, प्रयोग, प्रेक्षक इत्यादींचा विचार करून किंवा राजानें सांगितलें तर त्याची आज्ञा म्हणून, इतर कोणत्याहि वेळीं नाटक करण्यास प्रतिबंध नसे. नाटक किती वेळ चालावयाचें ह्यासहि मर्यादा असे. ठरलेल्या वेळांत तें संपलें पाहिजे यासाठी 'जर्जर मोक्षस्यान्ते सिद्धिमोक्षः सुनालिकायास्तु'<sup>५३</sup> म्हणजे सूत्रधारानें पारिपार्श्वकाच्या हातांत जर्जर दिला कीं, तेथून नाटक किती वेळ झालें हें पट्टाण्याकरितां पाण्यांत घाटका घालीत असत. इतक्या प्राचीन कालींहि भारतीयांस वेळेचें किती महत्त्व असे, हें यावरून चांगलें ध्यानांत येण्यासारखें आहे.

३३ नाट्यप्रयोग चांगला झाला कीं नाहीं, हें एकंदर बारा गोष्टींवरून ठरवीत. ह्या बारांपैकीं दहा गोष्टी मानुषी व दोन दैवी आहेत. यांसच भरतानें सिद्ध म्हणजे साध्य-प्रयोजन-संपत्ति असें म्हटलें आहे.<sup>५४</sup> मानुषी सिद्धीपैकीं दोन शारीरिक व आठ वाङ्मयी सिद्धी आहेत. ह्या आठ वाङ्मयी सिद्धी म्हणजे स्मित, अर्धहास, अतिहास, साधुकार, अहोकार, कष्टकार, प्रवृद्धनाद व अवरुष्ट ह्या होत. किंचित् हास्य उत्पन्न करणारा अभिनय नटांनीं उत्तम प्रकारें करून दाखविला म्हणजे प्रेक्षक साहजिक रीतीनेंच आनंदित होऊन ते स्मितू लागतात. हें स्मित प्रेक्षकांच्या चेहऱ्यावर दिसलें म्हणजे तो अभिनय चांगला झाला असें म्हणावयास हरकत नाहीं. या सिद्धीस स्मितसिद्धि म्हणतात. हास्य उत्पन्न करणारीं वचनें नटांनीं उत्तम प्रकारें बोलून दाखविलीं म्हणजे प्रेक्षकांस हंसू येत. अर्धहाससिद्धि म्हणतात, ती हीच. विदूषकानें आपल्या प्रत्युत्पन्नर्मांत भाषणानें राजाच्या रंगाचा भंग केला असतां अथवा राजा सुखांत असतां त्यास रडविलें अथवा दुःखांत असतां त्यास हंसविलें असतां प्रेक्षकांना हंसू लोटतें. असें झालें असतां त्या सिद्धीला अतिहास्या सिद्धि म्हणतात. कांहीं अतिशयोक्तिपर पण सुंदर भाषण असेल तर प्रेक्षकांचे तोंडून 'साधु, साधु' असे उद्गार आनंदातिशयानें निघतात. ह्याप्रमाणें उद्गार बाहेर पडल्यास साधुसिद्धि होते. विस्मय उत्पन्न करणारी गोष्ट किंवा असें एकादं दृश्य दिसलें तर प्रेक्षकांचे तोंडून न कळतच विस्मयदर्शक 'अहो,' असाध्वानि बाहेर

( ७२ ) भा. ना. २७-८६ ते ७६. ( ७३ ) भा. ना. २७-३९ ( पा. भे.)

( ७४ ) अ. ना. २७-१ टी.

( ७५ ) भा. ना. २७-४, ५ पा. भे. स्मितार्धहासातीहासा साध्वहोकार मेवच । ... । चैलायंगुलि विक्षेपैः.

पडतो म्हणून त्या सिद्धीस अहोसिद्धि म्हणतात. अत्यंत करुणजनक दृश्य उत्तम वठले, कीं प्रेक्षकाचे मन कळवळून ' हा कष्टम्, कष्टम् ' असे शब्द बाहेर पडतात म्हणून ही कष्टसिद्धि. फार मोठी विस्मय जनक गोष्ट घडली म्हणजे प्रेक्षक नुसते ' अहो ' च म्हणून बसत नाहीत तर त्यांच्या तोंडून शाबासकी दाखविणारे विस्मयदर्शक, पुष्कळ शब्द मोठ्याने बाहेर पडतात म्हणून या सिद्धीस प्रवृद्धनाद म्हणतात. एक पात्र दुसऱ्या पात्राची निंदा करीत असले म्हणजे त्या निंद्य पात्रा वद्दल प्रेक्षकांसहि तिरस्कार वाटून त्यांचेहि तोंडून निंदाव्यंजक शब्द बाहेर पडतात. या सिद्धीस अवकृष्टा किंवा साधिक्षेपा सिद्धि म्हणतात. शारीरी सिद्धि दोन-अंग रोमांचित होणें ही एक व आनंदातिशयानें प्रेक्षकांस ध्यान न राहून त्यांनीं बसल्या जागेवरच उठून उभें राहणें किंवा उत्तरीय, अंगुल इत्यादि उडवूं लागणें ही दुसरी. पैकीं, कृतहल उत्पन्न करणारी व आवेश युक्त संभाषणें उत्तम रीतीनें वठल्यास पहिली सिद्धि होते व मारामारी, लढाई भांडणें, तंटे, उत्कृष्टपणें वढून प्रेक्षक त्या त्या नटाशीं समरस झाल्यानें दुसरी हेति. सारांश प्रेक्षकाची वृत्ति, जो रस नट दाखवीत असेल, तद्रूप झाली, म्हणजे नाटक छान झालें.

३४ देवी सिद्धीचे दोन प्रकार आहेत.<sup>५८</sup> पहिला प्रकार म्हणजे भूमिका घेणारा नट त्या त्या भूमिकेला साजेसा सुंदर असणें व दुसरा म्हणजे प्रयोग चालला असतां कोणत्याहि देवी किंवा ओत्पातिक करणानें विघ्न न येणें. हीं विघ्न चार प्रकारें येऊं शकतात. काहीं वेळां हीं नटाचे दोषानें येतात, तर काहीं वेळां शत्रूकडून. कधी हीं देवी आपत्तिमुळें येतात तर कधी आकस्मिक रीत्याच घडून येतात. जेव्हां नट आपणास अयोग्य अशी भूमिका घेतो, अथवा ज्या तऱ्हेनें जी गोष्ट करावयाची असते त्याच्या विरुद्ध करतो, बोलावयाचें भाषण विसरून जातो, किंवा दुसऱ्याचेंच भाषण चुकून बोलतो; अथवा आहार्याभिनयांत सांगितल्या प्रमाणें तयार केलेल्या कृत्रिम गोष्टींचा उपयोग करण्यांत अनभिज्ञ असतो किंवा सर्व कांहीं ठीक असून बोल तांना स्वरच विचित्र काढतो; तेव्हां सिद्धीच्या मार्गांत हे अडथळे नटाच्या दोषामुळें आले, असें समजतात. प्रयोग चालू असतां कधीं मत्सरानें नटाचे शत्रु दंगा करितात, धिक्कारयुक्त शब्द बोलतात, मोठमोठ्यानें ओरडतात, नटाचें भाषण ऐकूं येऊं नये म्हणून उच्चशिक्षण घेणाऱ्या पाठशाळेंतील मुलांप्रमाणें मोठ मोठ्यानें टाळ्या वाजवितात, शेणमार करितात, दगड धोंडे फेकतात व असें करून प्रयोगांत अडथळा आणतात. ह्या घातांस परस्मत्स्थ घात असें म्हणतात. जेव्हां नाटक सुरू असतां आकस्मिक रीत्या एकादा उन्मत्त माणूस किंवा एकादा मत्त पशु आत शिरून

( ७६ ) भा. ना. २७-१० पा. मे. . ( अहोऽक्षेपनेव १ )

( ७७ ) भा. ना. २७-१२ ते १४. ( ७८ ) भा. ना. २७-१६, १७.

दंगा करून लागतो तेव्हां त्या घाताला औत्पातिक घात म्हणतात. ह्या शिवाय गायक वादक यांकडून चुका होतात त्या वेगळ्याच. कित्येक वेळां वाजविणारा मृदंगाचे बोल भलत्याच प्रकारें काढतो तर कधीं गायक आलाप घेतांना स्पष्टपणें न घेतां एकांत एक अथवा बेसूर रीतीनें घेवो. कधीं कधीं ताल, बोल व आलाप एक मेकांस अनुकूल नसतात. कधीं कधीं कवीच्या हातूनच नाट्यरचना करण्यांत चुका झालेल्या असतात. कधीं काळ वेळ न पाहतां तो भलतीं कृत्यें भलत्याच वेळां वर्णन करतो. या प्रकारच्या चुकांनींहि सिद्धींत अडथळा घेताच.<sup>५९</sup> तेव्हां हे सर्व सिद्धीच्या मार्गांत येणारे पडथळे व सिद्धि पाहून नाटक चांगलें झालें किंवा नाहीं, नटवर्ग चांगला कुशल आहे कीं नाहीं, नाटकमंडळीजवळ असलेले कागगीर आपापल्या कामांत निष्णात आहेत कीं नाहींत, हें सर्व पाहून नंतर त्यांचे गुण दोष लिहून त्यांना गुण व्यावयाचे असत. या सिद्धीची व घातांची मोजदाद करणाऱ्या लोकांना सिद्धिलेखक म्हणत. वरील प्रकारच्या सिद्धि व त्यांतील घात कळण्यास हे हि वाक्यगार असावे लागत. त्यांच्या गुणांसंबंधानें सांगतांना भरतानें हे गुणज्ञ, रसिक, सत्यान्वेषण करण्यांत कुशल व सहृदय असावेत असें सांगितलें आहे.<sup>६०</sup> हे सिद्धिलेखक समवयस्क असूं नयेत तर निरनिराळ्या वयाचे व निरनिराळे अनुभव घेतलेले असावेत असेंही सांगितलें आहे. कारण सर्व जर एकाच वयाचे असतील तर त्यांना निरनिराळ्या भूमिकांशीं समरस होनां येणार नाहीं. म्हणून मनुष्यांचीं निरनिराळ्या शीलें, त्यांच्या आयुष्यांत निरनिराळे वेळां येणारे अनुभव वगैरे सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊन, निरनिराळ्या शीलांचे व वयाचे लोक सिद्धिलेखनाकरतां नेमावेत. ह्यांनीं प्रत्येक नटांतील गुणदोष व सिद्धींत आलेले घात कसे व किती आहेत त्यांचा पूर्ण विचार करून, कोणत्या मंडळीला पताका-विजयाचिन्ह-देणें योग्य होईल, तें ठरवावें

३५ भरतानें सिद्धिलेखकांकरितां कधीं कधीं प्रेक्षक शब्दाचाहि प्रयोग केला आहे. ह्या प्रेक्षक शब्दावरून व त्यांच्या दिलेल्या गुणांवरून नाटक सामान्य जनांकरितां नसून वरील गुणांनीं युक्त असलेल्या लोकांकरितांच करीत कीं काय, असें वाटण्याचा संभव आहे. पण इथें एवढें लक्षांत ठेवलें पाहिजे कीं, ह्या ठिकाणीं वर्णिलेले प्रेक्षक म्हणजे मुद्दाम परीक्षक म्हणून निमंत्रित प्रेक्षक होत, सामान्य जन नव्हत. सामान्य प्रेक्षक म्हणून कोणी यावे याचा नियम नसे. नाटक पहाण्याची सर्वांनाच मोकळीक असे. कोणकोणत्या गोष्टी नाटकांत प्रत्यक्ष दाखवूं नयेत, हें सांगतांना

( ७९ ) भा. ना. २७-१९ ते ३६ ( पा. भै. सह )

( ६० ) भा. ना. २७, ५१ ते ५९. ( ८१ ) भा. ना. २७-६४, ६५, ६६.

पितृपुत्रस्तुषाश्वश्रुदृश्यं यस्मात्तु नाटकम् ।

तस्मादेतानि सर्वाणि वर्जनीयानि यत्नतः ॥<sup>८२</sup>

असें भरतानें सांगितलें आहे. यावरून बाप, मुलें, सासू, सुना इत्यादि सर्वांसच नाटक पहाण्याची मुभा असे, असें वाटतें.

३६ सिद्धिलेखकांत पताका देण्याविषयीं वाद उत्पन्न झाला तर त्यांनीं प्राश्रिकांना विचारावें. प्राश्रिक हे सध्यांच्या पंचाप्रमाणें असत. प्राश्रिक म्हणून नेमल्या जाणाऱ्या लोकांतीलही आवश्यक गुण लक्षांत ठेवले पाहिजे<sup>८३</sup>. हे प्राश्रिक चारि-  
त्र्यानें शुद्ध, धर्मानें वागणारे व विद्वान असावेत; तसेच ते मोठे प्रसिद्ध असून निर्लो-  
भी, निर्व्यसनी व निःपक्षपाती असावेत; त्यांना देशांतील निरनिराळ्या भाषा,  
प्रांताप्रांतांतील निरनिराळे रिवाज, यांची चांगली माहिती असावी; त्यांना चारी  
प्रकारचे अभिनय, गायन, वादन यांचें पूर्ण ज्ञान असावें तसेंच काव्यांतील गुणदोष  
जाणण्याचीहि पात्रता त्यांच्या अंगीं असावी, असें भरतानें सांगितलें आहे. त्यांना  
सिद्धिलेखकांनीं कोणत्या मंडळीचें नाटक चांगलें झालें आहे, असें विचारून यांचीहि  
मतें जर दोहों बाजूस सारखांच पडलीं, तर सरते शेवटीं राजास विचारावें<sup>८४</sup> व राजा  
सांगेल त्याला पताका द्यावी. पण यदाकदाचिह् राजालाहि दोहोंपैकीं कोणती  
मंडळी चांगली, हें न ठरवितां आले, तर मग मात्र दोन्ही मंडळींस पताका द्याव्यात.

३७ भरतानें याप्रमाणें प्राश्रिक, प्रेक्षक वगैरे विषयीं, तसेंच पताका देण्याविषयीं  
जी माहिती दिली आहे, त्यावरून ग्रीक<sup>८५</sup> लोकांतल्या प्रमाणें आपल्याकडेहि नाट-  
कांच्या चढाओढी होत असत, असें दिसतें. त्या चढाओढी जेथें होत, त्या नाट्य-  
गृहांचे निरनिराळे भेद, त्यांतलि खांच उभारण्यापासून एकंदर दिलेली रचना,  
केलेला अभिनय उठून दिसण्याकरितां निरनिराळ्या देखाव्यांच्या सोई-  
साठीं केलेली कक्ष्यांची कल्पना, प्रेक्षक-प्राश्रिकांना गुणदोष उत्तम दिसावेत म्हणून  
त्यांनीं किती अंतरावर कुठें बसावें, याबद्दल ठरविलेले नियम, साधारण जनसमू-  
हाला रंगपीठ उत्तम तऱ्हेनें दिसेल म्हणून त्यांची बसण्याची केलेली व्यवस्था वगैरे  
सर्व वर्णन वाचलें म्हणजे भरतानें वर्णिलेली गृहें तात्पुरती केलेली नसून टिकाऊ व  
कायमची केलेली असावीत, असें वाटल्यावांचून राहाणार नाही.



## प्रकरण ३ रें.

### नृत्त

#### प्रायेण सर्वलोकस्य नृत्तमिष्टं स्वभावतः

१. या संसारांतील कोणत्याही सुंदर वस्तूचें सौंदर्य चलनवलनामुळे वृद्धिंगत होत असतें. बागेंतील झाडांवर माना डोलवणारीं फुलें, जलाशयावर एका मागून एक शिवाशिबीचा खेळ खेळणाऱ्या मंद लहरी, डुलणारीं शेतें, शरदृतूंतील सायं-काळच्या वेळीं क्षणोक्षणीं रंग बदलणारे बहुरूपी ढग, हे पाहून कोणास आनंद होत नाही ! फार काय झाडें सुद्धां फार संध असतात तेव्हां पेक्षां वाऱ्याच्या झुळे-बरोबर हालूं लागलीं म्हणजे अधिक मनोहर दिसतात. सृष्टींतलें चलनवलन काढून टाकलें कीं, सृष्टींतलें अर्धे अधिक सौंदर्य नष्ट झालें म्हणून समजण्यास हरकत नाही. चलनवलन ही चैतन्याची मुख्य खूण आहे व तें अचेतन वस्तूंतहि इतकें सौंदर्य उत्पन्न करतें तर सचेतन वस्तूंत किती सौंदर्य उत्पन्न करील हें सांगावयासच नको. सोन्याच्या पिंजऱ्यांत बसलेल्या पोपटापेक्षां स्वैरपणानें उड्डाण करणारा पोपट, संधपणानें रवंथ करणाऱ्या वांसरापेक्षां कानांत वारें शिरल्यामुळें वर शेंपूट करून इकडे तिकडे उड्या मारणारें वांसरूं, ठाणावर बांधलेल्या उमद्या घोड्यापेक्षां भरधांव वायुगतीनें धांवणारा घोडा, स्वस्थपणानें बसलेल्या मुलापेक्षां दांडगेपणानें खेळणारें मूल हीं केव्हांहि कोणाहि माणसाचें चित्त जास्त आकर्षण करून घेत असल्याचा आपणास नेहमींच अनुभव येत असतो. चित्रासारख्या स्थिर बसलेल्या मुलापेक्षां चळवळ करणारें मूल जर आपणास जास्त आवडतें तर तेंच चलनवलन सुंदर कसें दिसेल, हें ठरवून त्या स्वाभाविक चलनवलनास-बागडण्यास मनुष्यानें आपल्या कल्पकतेची, सौंदर्याभिरुचीची व कृत्रिमतेची जोड दिल्यास, रानांत इतस्ततः पसरलेल्या फुलझाडांपेक्षां ताटव्यांत दिसणाऱ्या फुल-झाडांप्रमाणें तेंच चलनवलन जास्त आनंद कां देणार नाही ! स्वाभाविकतेची मजा निराळी आणि कृत्रिमतेची मजा कांहीं निराळीच. कृत्रिमतेत दिसून येणारी कल्पकता, तिचें रचनाचातुर्य, तसेंच तिच्यांत दिसून येणारी एक प्रकारची सुसंबद्ध व्यवस्था, ह्या गोष्टी पाहून मनुष्य कृत्रिमतेला मोहित होतो. नृत्त म्हणजे एक

प्रकारचें कृत्रिम चलनवलनच होय. मनुष्याने आपल्या स्वाभाविक चलनवलनास, अंगविक्षेपांस एक प्रकारचें विशिष्ट वळण देऊन, ते कांहीं विशिष्ट नियमांनीं बद्ध केले, म्हणजेच त्यांस आपण नृत्त म्हणतो. हें नृत्त जगांतील सर्व भागांत, सर्व जातींत, सर्व काळीं व सर्व स्थलीं लोकप्रिय असलेलें दिसून येतें. आपल्याकडे तर नृत्तकला वेदकाळींहि माहित होती, हें वेदावरून स्पष्टपणें दिसून येतें. त्याच-प्रमाणें नंतरहि आपल्याकडे या कलेला किती महत्त्व होतें, हें संस्कृत वाचकांस सांगण्याची आवश्यकता नाही. आपल्याकडील राजेरजवाड्यांच्या मुलांमुलींस सुद्धां ही कला शिकवीत असत हें बृहन्नडेच्या कथेवरून दिसून येतें. तसेंच नृत्तास राजदरबारीं किती मान होता, हेंहि कालिदासाच्या मालविकाग्निमित्रांतील हरदत्त व गणदास यांच्या सवादावरून दिसून येतें. पुढें मात्र या कलेला भारतवर्षांत क्षय लागून ही कला निंय अतएव हीन लोकांनीं शिकण्याकरतांच तेवढी आहे असा हिच्याविषयीं समज होऊन हिचा हळूहळू लोप होत चालला व आज तर ती जवळजवळ नामशेषच राहिली आहे. त्यांतहि दुर्दैव हें कां ती पूर्वी कशी होती, काय होती, याबद्दलची माहितीहि जवळ जवळ दुर्मिळ झाली आहे. नाट्यशास्त्रकार भरत यानें या कलेसंबंधी जी थोडी फार माहिती दिली आहे, तिजवरून आपणांस पूर्वी ही कला कोणत्या स्थितींत होती, ती कशी होती इत्यादि संबंधीं थोडीअस्पष्ट कल्पना करतां येणें शक्य झालें आहे आणि भरतानें दिलेल्या त्या माहितीचाच या प्रकरणांत विचार करण्याचें योजिलें आहे.

२. गाणें व नाचणें या पूर्वीपासून जोडी जोडीनें वाढत आलेल्या कला आहेत. नाचणें जितकें स्वाभाविक, तितकेंच गाणेंहि मनुष्यास स्वाभाविक आहे. पण त्यांतला त्यांत डावें उजवें पहावयाचेंच म्हटलें तर नृत्त हें जास्त स्वाभाविक व सहज असल्यानें प्रथम अस्तित्वांत आलें असावें व त्याच्या पाठोपाठच गाणें अस्तित्वांत आलें असावें; कारण नृत्यांतील कांहीं क्रियांवरून गानकलेच्या आरंभा वस्थेतील छंदांचीं बरीचशीं नावें पडलेलीं दिसून येतात. उदाहरणार्थ कवितेंतील चरण, पाद, हे शब्द, तसेंच मयूरसारिणी, रथोद्धता, हरिणीप्लुता, शरभप्लुता, वृषभचेष्टित, शार्दूलविक्रीडित, अश्वललित, कोंचपादी, भुजंगप्रयात, बिलंबित गति, हीं वृत्तांचीं नावें त्या त्या प्रकारच्या गतींवरूनच पडलीं असावीत, असें अगदीं उघड उघड दिसून येतें. ग्रीस मध्येहि ह्या दोन कलांच्या वाढीची अशीच संगति दिसून येते, व त्यांच्यातहि कवितेंतील 'foot' वगैरे सारखे शब्द हेंच सुचवितात. नृत्तकलेच्या प्रथमावस्थेंत नुसत्या अंगविक्षेपक्रिया एवढेंच त्या कलेस महत्त्व असेल, पण पुढें जेव्हां गायन कलेशीं या कलेची संगति झाली, तेव्हां गायनांतील



तालाप्रमाणें, शब्दांस अनुसरून ह्या कलेंत भावसूचक चलनवलनाची भर पडून ही कला पूर्णतेस गेली असावी. ही पूर्णतेस पोंचलेली कला म्हणजेच नृत्य होय. ह्या प्रहरणाचा विचार करतांना भाव दर्शविणारें तें नृत्य अथवा सामिनय नृत्त म्हणजे नृत्य हा भेद लक्षांत ठेवणें फार आवश्यक आहे. याप्रमाणें अमुक एक प्रकारचे अंगविक्षेप केले कीं अमुक गोष्टी दाखविल्या जाव्यात, असे संकेत ठरल्यावर, नृत्य हें जवळ जवळ मूकगान असेंच समजलें जाऊं लागलें.

३. नृत्त हा शब्द 'नृती गात्रविक्षेपे' या धातूपासून झालेला आहे. या अंगविक्षेपास मुख्य आरंभ पायापासून केला जातो. पाश्चात्य नृत्ताला व्यवस्थित वळण लावणारा 'Beauchamp<sup>३</sup>' ह्याचें असें म्हणणें आहे कीं, नृत्तांत पाय ठेवण्याचे जरी अनेक प्रकार दिसून आले तरी त्यांचे मुख्यतः पांचच प्रकार करतां येतील. हें म्हणणें सरुद्धर्शनी कदाचित् आश्चर्यजनक वाटेल, परंतु थोडा विचार केला असतां हें म्हणणें सहज पटण्यासारखें आहे. कोणत्याहि एका विवक्षित वेळीं एक पाय दुसऱ्या पायाच्या अगदीं जवळ, डावीकडे, उजवीकडे, किंवा पुढें मागें या पांच प्रकारांपैकीं कोठें तरी असतोच. पाय ठेवण्याच्या ह्या पांच अवस्थांस त्यानें पांच नृत्तपाद असें म्हटलें आहे. या पांच अवस्था पुढील प्रमाणें आहेत.

1st position—Heels together.

2nd „ Move right foot to the side.

3rd „ Bring right heel to hollow of left foot.

4th „ Advance right foot.

5th „ Bring right heel to left toe.

पाश्चात्य नृत्त ह्या पांच प्रकारच्या नृत्तपादांवर उभारलें आहे.

\* भारतीय नृत्ताचे याहूनहि सूक्ष्म भाग होतात. यांत पाय उचलण्याच्या क्रियेपासूनच भेद पडतो. हा भेद पाश्चात्य नृत्तकारांनीं ध्यानांत घेतलेला दिसत नाही. उदाहरणार्थ वरील पांच नृत्तपादांपैकीं दुसऱ्या नृत्तपादांत उजवा पाय बाजूस करतांना तो पाय कसा उचलावा व किती उंच उचलावा, जमिनीसरपट न्यावा कीं इतर प्रकारें न्यावा, इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला दिसत नाही. पण भरतानें ह्या पाय उचलण्याच्या क्रियेपासूनच नृत्तपादाचा विचार केला आहे. जमिनीवरून कोणत्याहि पायाचा कोणताहि भाग न उचलतां आपण नेहमीं उभें असतांना जसे पाय अस-

तात तसेच ठेवणें ह्यास **समपाद** म्हणतात. टांच वर उचलून चवड्यावर उभें राहून टांच परत पटकन जमिनीवर टेकली कीं, जो पाय होतो त्यास **उद्धृष्ट पाद** असें म्हणतात. टांच उचलली असतां आंगठा तसाच ठेवून बाकीच्या बोटांचीं अग्रे वाकडीं केलीं कीं, जो नृत्तपाद होतो त्यास **अग्रतलसंचर पाद** असें म्हणतात. टांच न उचलतां ऊर्ध्व भाग सर्व उचलून बोटे वाकविलीं म्हणजे **अंचित पाद** होतो, पण टांच उचलून सगळीं बोटे व मधला भाग आवळून घेतला म्हणजे जो पाद होतो त्यास **कुंचित पाद** असें म्हणतात. टांच उचलून बाकीचीं बोटेहि वर करून नुसत्या आंगठ्याचाच अग्रभाग जमिनीवर टेकून ठेवला म्हणजे यास **सूचीपाद** असें म्हणतात. याप्रमाणें भरतानें पायाचे हे<sup>१०</sup> सहा प्रकार सांगितले आहेत. पाय हलण्यास सुरुवात झाली कीं, त्या बरोबरच मांड्यांत व पोटाच्यांतहि म्हणजे गुडघ्याच्या वरील व खालील भागांतहि फेरबदल होतोच. पायांतील व ह्या भागांतील फेरबदल एकमेकांस अनुरूपच असले पाहिजेत; ते तसे नसतील तर नृत्त वेडेवाकडे दिसेल हें उघडच आहे. हें जाणूनच भरतानें 'पादजंघोरुकरणं समं कार्यं प्रयोक्तृभिः'<sup>११</sup> असें म्हटलें आहे. अर्थातच पादकर्माबरोबरच जंघाकर्म ह्याचाहि विचार केलाच पाहिजे. अग्रतलसंचर पाद ठेवून टांच आंतल्या बाजूस घेतली म्हणजे जंघा व जानु बाहेरच्या बाजूस आपोआपच फेंकले जातात. या बहिःक्षेपणासच **क्षिप्त**<sup>१२</sup> असें नांव आहे. याच्याच उलट टांच बाहेरच्या बाजूस फिरवली म्हणजे जंघा व जानु दोन्ही उलट बाजूस म्हणजे आंतल्या बाजूस वळतात. या उलट वळण्याचे क्रियेस **परिवृत्त**<sup>१३</sup> अशी संज्ञा आहे. सूचीपाद केला म्हणजे जंघा वर उचलली जाते, म्हणून तीस **उद्धाहित**<sup>१४</sup> म्हणतात. पाय अंचित केला असतां टांचेवरच भर पडल्यानें जंघा किंचित् खाली वाकलीं म्हणजे तीस **नत**<sup>१५</sup> असें म्हणतात. या चारांशिवाय जंघाकर्मांत **आवर्तित** म्हणून एक प्रकार आहे. डावा पाय उजव्या पायावरून उजव्या बाजूस व उजवा डाव्यावरून डाव्या बाजूस

( ४ ) भा. ना. ९-२३८.

( ५ ) भा. ना. ९-२३५-२३६.

( ६ ) भा. ना. ९-२३९-२४०. ( ७ ) भा. ना. ९-२४१-२४२.

( ८ ) भा. ना. ९-२४३ पूर्वी ( पा. मे. उत्क्षिप्ता पार्ष्णिः स्यादंगुल्यः कुंचिताश्च ताः । तथा कुंचितमध्यश्च स पादः कुंचितः स्मृतः ) अ. ना.

( ९ ) भा. ना. ९-२४३-२४४. ( १० ) भा. ना. ९-२३४-२३५.

( ११ ) भा. ना. ९-२४५

( १२ ) भा. ना. ९-२२९ पुढील

दुसरा क्षेपक श्लोक.

( १३ ) ,, ९-२३१

( १४ ) ,, ९-२३०

( १५ ) भा. ना. ९-२२९ पुढील दुसरी ओळ,

नेऊन ठेवला कीं जंघाचें एक प्रकारचें स्वस्तिक होतें. यांत ज्या प्रकारच्या जंघा होतात त्यांसच आवर्तित<sup>१६</sup> असें म्हणतात. समपाद पाय असतांना ऊरूंत कोणताच फरक पडत नाही. ह्या ऊरूच्या अवस्थेस **स्तंभन** असें म्हणतात. पाय पुन्हां पुन्हां उद्धटित केला असतां मांडींत एक प्रकारचा कंप उत्पन्न होतो. त्यास **कम्पन**<sup>१७</sup> असें म्हणतात. अग्रतल पाद करून जानु आंतील बाजूस घेतली म्हणजे परिवृत्त केली कीं, उरू वळतात त्यास **वलन**<sup>१८</sup> म्हणतात. टांच आंतल्या बाजूस घेऊन जंघा क्षिप्त झाली म्हणजे मांड्याचें **विवर्तन**<sup>१९</sup> होतें. सूचीपाद केला असतां मांडी जंघेप्रमाणेंच वर उचलली जाते म्हणून यास **उद्धर्तन** म्हणतात.

५. याप्रमाणें पाद जंघा व ऊरू<sup>२०</sup> यांचीं कर्मे झालीं कीं, त्यांच्याच वर असलेल्या कमरेचा विचार ओघानेंच प्राप्त होतो. हें कटिकर्म बरोबर समजण्यापूर्वीं तोल सांवरण्याच्या क्रियेचा थोडासा विचार करणें जरूर आहे, कारण निरनिराळ्या स्थितींत तोल जोंपर्यंत सांभाळतां येणार नाही तोंपर्यंत नृत्तांत स्वाभाविकपणा दिसणार नाही. मनुष्याच्या शरीरांत असा एक मध्यबिंदु असतो कीं त्यावर मनुष्याच्या शरीराचा तोल सांभाळला जातो व शरीराच्या भिन्नभिन्न चलनवलनांत हा तोल जसजसा बदलत जातो तसतसा तो सांवरण्यासाठीं मनुष्याचे शरीरांतील अवयवांचे स्थिति बदलत जातो. उदाहरणार्थ, चढणीवर चढूं लागलें म्हणजे आपोआपच आपण थोडें पुढें वांकतां व उतरणीवर उतरत असतां आपलें शरीर साहजिकच मागचे बाजूस जात असतें. याप्रमाणें गुरुत्वमध्य सदोदित चालतांनाहि सांभाळावा लागतो. अगदीं साध्या क्रियेंतहि हा मध्य सांभाळावा लागतो, ही गोष्ट सरुद्धर्शनीं पुष्कळांस पटणार नाही. पण ही गोष्ट पटण्यासाठीं आपण एक साधें उदाहरण घेऊं. आपल्या दोन्ही टांचा भिंतीला टेंकून व भिंतीला पाठ लावून ताठ उभें राहिलें आणि आपल्या समोरील एखादी वस्तु उचलण्याचा प्रयत्न केला तर तो आपणांस साधणार नाही. पण आपण जर एक पाय भिंतीपासून दूर करून पुढें ठेवला तर ती वस्तु आपल्यास सहज उचलतां येईल. पहिल्या स्थितींत तसें करतां न येण्याचें कारण हेंच कीं, पुढें शरीर वांकवलें असतां शरीराचा थोडा भाग मागे वळवावा लागतो व आपण भिंतीशीं अगदीं टेंकून राहिल्यामुळें तो तसा वळविण्यास जागा नसते; म्हणजे गुरुत्व-मध्य साधण्यासाठीं दोन्ही बाजूस समतोलपणा राखतां येत नाही. नृत्तांत गुरुत्वमध्य साधणें-तोल सांभाळणें-कार महत्त्वाचें आहे. हा तोल सांभाळून पुढील कटिकर्मे सहज करतां येतील.

( १६ ) ,, ,, १-२२९ ( १७ ) ,, ,, १-२२३

( १८ ) ,, ,, १-२२३ ( पा.भे....जानु...॥ २२३ ).

( १९ ) भा. ना. १-२२४ ( २० ) भा. ना. १-२२२ ते २२६.

६. अशी कल्पना करू की, मनुष्य समपादावर उभा आहे. आतां जर एक पाय उचलायचा असेल तर स्वाभाविकपणें त्यास आपलें ओढें अथवा भार जो पाय जमिनीवर टेंकला असेल त्यावर टाकावा लागतो. घोंट्याच्या वरचा कमरेपर्यंतचा सर्व भाग किंचित् वांकविला कीं, त्या भागावर भार पडून दुसरा पाय उचलण्यास व उचलला असतांही तोल सांभाळण्यास सुलभ पडतें. पण ह्याप्रमाणें कटी-सालील भाग जर किंचित् वांकविला नसता तर ही क्रिया सहज करतां आली नसती. याप्रमाणें चालतांना या पायावरचा भार त्या पायावर व त्या पायावरचा भार ह्या पायावर झाला असतां कंबर एकदां या बाजूस व एकदां त्या बाजूस अशी वांकली जाते. ही क्रिया भराभर एकदां या पायावर व एकदां त्या पायावर भार टाकून झाली म्हणजे ह्या कमरेच्या क्रियेस भरतानें **कम्पिता** असें नांव दिलें आहे. तोल एका पायावरच सांभाळून दुसरा पाय उचलून कमरेपासून ताठ ठेऊन पुढून पाठीमागें व पाठीमागून पुढें असा झोंक्यासारखा हालविला तर पूर्वीं कमरेंत आलेला वांक नाहीसा होऊन कमर एकदां पुढें व एकदां मागें अशी हल्लं लागते. कमरेच्या ह्या हालण्यास **ट्रिझ** असें म्हणतात. कोणत्याहि वस्तूस वर्तुलात्मक गति द्यावयाची असल्यास त्या वस्तूचा आधार जितका लहान करावा तितकी ती गति देणें सुलभ जातें, म्हणून एका पायावर तोल सांभाळून व तोहि पाय नुसता चवडा टेंकून ठेविला म्हणजे शरीराचा सर्व भार फक्त त्या चवड्यावरच पडतो व ह्यामुळें शरीराचा आधार कमी होऊन शरीर हालविणें सोपें जातें. असा तोल सांभाळून डोकें व सांदे फिरविले कीं, कमरेपासूनचा सारा भाग आपोआपच फिरूं लागतो व एक चतुर्थांश, अर्धी किंवा पूर्ण ज्याप्रमाणें आपण गिरकी घेऊं तितकी गिरकी कमरेस बसते. पण ही पुरी गिरकी न घेतां आपण ज्या दिशेस तोंड केलेलें असतें त्याच्या उलट दिशेस तोंड येईपर्यंतच म्हणजे अर्धी गिरकी घेतली तर कमरेसहि अर्धी गिरकी मिळून कमरेचा मागील भाग पुढें व पुढील मागें जाईल. या अर्धवर्तुलाकार होणाऱ्या कटिकर्माळाच **विवृत्ता काटि** असें नांव दिलें आहे. ह्या तीनहि क्रिया करण्यास एका पायावर उभें रहाणें आवश्यक आहे असें नाही; पण आरंभीं आरंभीं असें केल्यानें हीं कर्मे करण्यास सुलभ जाईल एवढें खरें. बाकीचीं दोन कटिकर्मे अत्यंत सार्धां आहेत. दोन्ही पायांच्या चवड्यावर उभें राहिलें असतां कटि **उद्धाहिता** म्हणजे वर उचलली जाते. व दोन्ही पाय अंचित केल्यास कटी सालीं जाते म्हणजे **रेचिता** होते.

( २१ ) भा. ना. ९-२१८. ( २२ ) भा. ना. ९-२१६.

( २३ ) भा. ना. ९-२१७. ( पा. मे. .... विवृत्ता..... )

( २४ ) भा. ना. ९-२१८. ( २५ ) भा. ना. ९-२१७.

७. आतांपर्यंत कमरेच्या खालच्या भागाचा विचार झाला. आतां त्याच्या वरच्या भागाचा विचार करूं. नृत्त म्हणजे एक प्रकारचा व्यायाम आहे व व्यायामांत श्वासोच्छ्वासाचें महत्त्व किती आहे, हें सांगणें नकोच. श्वासोच्छ्वास करीत असतां त्याचा दृश्य परिणाम शरीराचे कोणत्याहि भागावर न होतां उदरावर होत असतो. श्वासोच्छ्वासास अनुसरून उदरकर्माचे क्षाम, खल्ल व पूर्ण असे तीन भाग केले आहेत. नेहमींचा श्वासोच्छ्वास चालत असतां उदराची जी स्वाभाविक स्थिति असते ती क्षाम स्थिति होय. चवड्यावर उभें राहून शरीराचा भाग उचलून धरावयाचा असला म्हणजे श्वास एक प्रकारानें रोधून धरावा लागतो व एकादी जड वस्तू उचलतांना पोटाचा भाग जसा आंत जातो तसें होतें. हा भाग असा आंत गेला म्हणजे त्यास खल्ल असें म्हणतात. याच्याच उलट पाय अंचित करून म्हणजे चवडे उचलून नुसत्या टांचांवर उभें रहावयाचें असल्यास आपल्या श्वासोच्छ्वासासही खाली दाबावें लागतें व असें झालें कीं, घेतलेला वायू आंत कोडला गेल्यामुळे पोटा पुढें येतें, या भरलेल्या पोटास पूर्ण असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रांत कांहीं लोकांच्या मैतानें सम नांवाचा एक चवथा उदरकर्माचा भेद दिला आहे. पण त्याचें लक्षण सांगितलें नाहीं. समचा स्वाभाविक असा अर्थ घेतला तर सम उदरांत व क्षाम उदरांत एवढाच फरक करतां येईल कीं, क्षाम उदरांत अत्यन्त सूक्ष्म कां होईना, पण श्वासोच्छ्वासामुळे थोडें चलनवलन चालूं असतें. पण श्वासोच्छ्वास बंद ठेवल्यास तें सूक्ष्म चलनवलनहि बंद ठेवतां येईल. ह्याप्रमाणें हें चलनवलन अजीबात बंद असतां त्यास सम असें म्हणतां येईल.

८. कमरेच्या खालच्या भागाचें व उदराचें याप्रमाणें चलनवलन चालूं असतां वरील भागाच्या चलनवलनास नियमित करणें अत्यन्त आवश्यक आहे. पायाची क्रिया चालूं असतां वरच्या भागाची क्रिया जर अनुरूप अशी नसेल तर त्यांत शोभा दिसणार नाहीं. म्हणून भरतानें पार्श्वभागाचें व उरोभागाचेंहि कर्म सांगितलें आहे. कटिकर्मांत सांगितल्याप्रमाणें आपल्या कोणत्याहि एका पायावर शरीराचा तोल सांभाळावयास गेलें कीं ज्या पायावर आपण आपला भार टाकीत असतो, ती बाजू साहजिक रीतीनेंच किंचित् खाली जाते व जो पाय वर उचलावयाचा असतो ती बाजू थोडी वर जाते. ह्या पार्श्वभागाच्या खाली व वर जाण्याच्या क्रियेस अनुक्रमे नर्त व उन्नत अशीं नांवां दिलीं आहेत. म्हणजे अग्रतलसंचर, कुंचित व सूचीपाद करीत असतां ज्या पायाची ही क्रिया चालली असेल तो भाग उन्नत होईल व दुसरा नत होईल. दोन्ही पायांच्या चवड्यावर उभें राहिलें असतां कमरे-

( २६ ) भा. ना. ९-२१३ ते २१५. ( २७ ) भा. ना. ९-२१५ पुढील श्लोक.

( २८ ) भा. ना. ९-२०७.

( २९ ) भा. ना. ९-२०८.

पासून सांद्यापर्यंतचा भाग शक्य तितका उंच होत असतो. ह्या क्रियेस **प्रसारितं** असें म्हणतात. एकाच पायाच्या चवड्यावर उभें राहून कटि विवृत केली म्हणजे वरचा सर्व भाग फिरवावा लागतो. या फिरविण्याचे क्रियेस **विर्वर्तित** आणि ह्या क्रियेतून पुन्हा स्वाभाविक स्थितींत येण्याचे क्रियेस **अपसृतं** असें नांव आहे.

९. कटि, उदर व पार्श्वभाग यांची अशीं कर्मे चाललीं असतां वक्षःस्थलाची काय स्थिति असते तिकडे लक्ष दिलें पाहिजे. शरीराच्या मध्यभागाचें ऊर हें प्रधान अंग आहे. ह्याच्या ठेवणीवर शरीराची शोभा जेवढी अवलंबून असते ति-तकी दुसऱ्या कोणत्याच भागावर नसते. सबब निरनिराळ्या स्थितींत या उरो-भागाची ठेवण कसकशी होईल याचाहि विचार करणें प्राप्तच आहे. अगदीं स्वाभाविक स्थितींत म्हणजे शरीराचे सर्व भाग समस्थितींत असतांना उरोभागाची जी स्थिति असते ती **समस्थिति**<sup>३३</sup> होय. ही ठेवतांना कंबर व हातांचीं कोपरे एका आडव्या सरळरेषेत असावीत व कान त्याच पातळींत असावेत. पुष्कळांस किंचित् पुढें वांकून म्हणजे कमरेंत पांक काढून उभें रहाण्याची संवय असते तर दुसऱ्यांस खांदे किंचित् मागे टाकून अथवा छाती वर काढून उभे रहाण्याची संवय असते. हे दोन्ही प्रकार टाळण्यासाठीं सम उरःस्थितीचें वर्णन केलें आहे. या उभें रहाण्यासच सौष्ठव असें नांव दिलें आहे.<sup>३४</sup> नुसतें समपादावर उभें असतां वक्षःस्थल जरी सम असलें तरी चलनवलन चालूं असतां तें तसें रहात नाही. शरीराचा तोल किंचित् पुढें गेला कीं, खांदे किंचित् मागे जातात, वक्षःस्थल साहजिकच पुढें येतें व पाठ आंतल्या बाजूस जाते. ह्या स्थितीतील उरास **निर्भुज**<sup>३५</sup> उर असें म्हणतात. पण त्याच्याच उलट शरीराचा तोल मागे जातो तेव्हां तो थांबविण्यासाठीं खांदे किंचित् पुढें येतात, पाठ वर येते व ऊर आंत जातो. ह्या उरःकर्मास **आभुज**<sup>३६</sup> असें म्हणतात. दोन्ही पाय एकसारखे उद्धटित करूं लागले म्हणजे वक्षःस्थलहि एकसारखें वर खालीं होऊं लागतें. या वर खालीं होण्यास **प्रकम्पित**<sup>३७</sup> असें म्हणतात. वक्षःस्थल प्रकम्पित होण्यास पाय उद्धटितच करावे लागतात असें नाही, पण ती क्रिया बरोबर ध्यानांत येण्यास याची मदत चांगली होते. संवयीनें पुढेपुढें नुसत्या श्वसोच्छ्वासाचे जोरावरहि ही क्रिया सहज करतां येते. दोन्ही पायांचे चवड्यावर उभें राहिलें असतां सर्व शरीराचा भार उचलून धरावा लागतो व साहजिकच वक्षःस्थलहि उचलून धरावें लागतें. ह्या स्थितीस **उद्धाहित**<sup>३८</sup> असें म्हणतात.

( ३० ) भा. ना. ९-२०९. ( ३१ ) भा. ना. ९-२०९.

( ३२ ) भा. ना. ९-२१०. ( ३३ ) भा. ना. ९-२०४.

( ३४ ) भा. ना. १०-८६ ते ९०.

( ३५ ) भा. ना. ९-१९८ ( पा. मे स्वस्थंच । )

( ३६ ) भा. ना. ९-१९६. ( ३७ ) भा. ना. ९-२०१.

( ३८ ) भा. ना. ९-२०३.

१०. येथपावेतों पायापासून खांद्यापर्यंत शरीराच्या भागाचा विचार झाला. पण शरीराची ही सर्व क्रिया चालली असतांना हात कसे ठेवावयाचे हें फार कठिण काम आहे. शरीराच्या निरनिराळ्या ठेवणीची शोभा हाताच्या ठेवणीवर फार अवलंबून आहे. कोणतीही क्रिया न करतां शरीराचे दोन्ही बाजूंस हात नुसते लोंबते ठेवणें ही स्वाभाविक स्थिति होय. पण शरीरांत चलनवलन सुरू होऊन गुरुत्वमध्य ढळूं लागला कीं, तोल सांभाळण्याकरतां हात आपली स्वाभाविक स्थिति सोडून धावूं लागतात. या इतस्ततः धांवणाऱ्या हातांस योग्य दिशा लावून नृत्त अधिक उठावदार दिसावयास लावणें हें अत्यन्त कौशल्याचें काम आहे. हस्तक्रियेस योग्य वळण न लावतां ती हवीतशी होऊं दिली तर सारें नृत्त जरी नियमांस अनुसरून असलें तरी बावळटपणाचें दिसेल. हा बावळेपणा टाळण्यासाठीं हस्तकर्माचा विचार करावा लागतो.

११. मनुष्याच्या हातांची व पायांची स्वाभाविक क्रिया पाहिली असतां ती पशूंच्या पुढील व मागील पायांच्या क्रियेसारखी असते. म्हणजे डाव्या पायांस अनुसरून उजवा हात व उजव्या पायास अनुसरून डावा हात अशी यांची क्रिया चालूं असते. मनुष्य चालूं लागला अथवा धावूं लागला तर प्रत्येक पावळाला त्याचा एकेक हात पुढें जात असतो. डाव्या पायाबरोबर उजवा हात पुढें जातो व उजव्या पायाबरोबर डावा हात पुढें येतो. स्वाभाविकपणें ह्या क्रिया चालूं असतांना कोणता हात पुढें न्यावयाचा व कोणता मागें ठेवावयाचा याबद्दल मनुष्यास प्रयत्न करावा लागत नाही पण नेहमींच्या सरावांत नसलेल्या कृत्रिम क्रिया मनुष्य कळूं लागला कीं गुरुत्वाकर्षणाचे नियमास अनुसरून हात कसे ठेवावेत याची त्यास अडचण पडूं लागते आणि शरीराच्या एकंदर ठेवणींस अत्यंत विसंगत असे त्याचे हात राहूं लागतात. कला या दृष्टीनें हात कसे ठेवावयाचे याचा विचार करण्याचा याच ठिकाणीं प्रसंग येतो. नाट्यशास्त्रांतील, नृत्ताचे अथवा पाश्चात्य नृत्ताचे नियम पाहिले तर ते साधारणतः हाताच्या बाबतीतच फार आढळून येतात.

१२. नृत्ताचार्य कोहलानें हस्तक्रियेचे प्रकार भरतापेक्षां अधिक दिले आहेत.<sup>३९</sup> पण भारतीय नाट्यशास्त्रांतील नृत्त हें नाट्याचें अंगभूत असल्यानें भरतानें नाट्योपयुक्त तेवढेंच हस्तकर्म घेतलें असावें. पायापेक्षां हात जास्त लवचिक असल्यामुळें पायांनें जितक्या क्रिया करतां येतात, त्यापेक्षां हस्तानें जास्त करतां येतात, ही गोष्ट उघडच आहे. त्यांतल्या त्यांत मनगटाच्या पुढील भागांतील पांच बोटे, ह्या बोटांपैकीं प्रत्येक बोटाचीं पेरें या योगानें तर हातांच्या क्रियांची संख्या वाढेल तेवढी वाढवितां येते. मराठींतील हात हा शब्द खांद्यापासून अंगुल्यमापपर्यंतच्या सर्व भागास लागतो. सबब पुढील भागाचा म्हणजे बोटांचा विचार प्रथम बाजूस ठेऊन बाहूंचाच विचार करूं.<sup>४०</sup> या बाहुक्रियेंत सामान्यतः

३९. अ. ना. ९-६ टी. ( ४० ) भा. ना. ९-१९२ ते १९३ अभिनव गुप्ताचे आधारें यांचा अर्थ लिहिला आहे.

पुढील धोरण ठेवलेलें दिसतें व तें हें कीं, बाहूंच्या कोणत्याहि क्रियेंत कोंपरांचा तीव्र कोन शक्य तितका दिसूं नये व बाहूंची क्रिया सदोदित वर्तुलात्मक व्हावी. बाहूंचें चलनवलन करण्याचे भरतानें दहा प्रकार सांगितले आहेत. स्वाभाविकपणें हात दोन्ही बाजूस लोंबत रहातात तसेच ते राहिल्यास त्यांस **अधोमुख** असें म्हणतात. आतां कल्पना करूं कीं, बाहू वर न्यावयाचे आहेत. हें काम दोन प्रकारें करतां येईल. शरीराच्या कोणत्याहि भागाच्या आड ते न येतील अशा तऱ्हेनें व समोरच्या प्रेक्षकांस शरीराच्या-विशेषतः मुखाच्या-आड येतील अशा तऱ्हेनें. पैकीं पहिल्या प्रकाराप्रमाणें बाहू वर नेल्यास त्यांस **उर्ध्वसंस्थ** म्हणतात. अधोमुखांतून उर्ध्वसंस्थाकडे किंवा उर्ध्वसंस्थांतून अधोमुखाकडे बाहू जात असतां मधल्या कोणत्याहि स्थितींतील बाहूस **तिर्यक्** म्हणतात. या तीनहि क्रिया करणाऱ्याच्या समोर बसलेल्या माणसास त्या करणाऱ्याचे बाहू शरीराच्या आड न येतां झालेल्या दिसताना. आतां हात वक्षःस्थित आहे अशी कल्पना करूं. या स्थितींत कोंपराचा तीव्र कोन होतो. हा कोन कमी करावयाचा म्हणजे हात छाती-वरून काढून छातीच्याच-जरा पुढें नेला कीं झालें. या स्थितींत बाहूस **अंचित** म्हणतात. तोच हात आतां आहे तसाच डोक्याचे वरचे बाजूस नेला म्हणजे तो जातांना तोंडा आड येऊन जातो. या तऱ्हेनें हात डोक्यापर्यंत गेला म्हणजे त्यास **अपविद्ध** म्हणतात. तोच अंचित हात छातीसमोरच-तिर्यक् होणार नाहीं असा पसरला म्हणजे त्यास **प्रसारित** म्हणतात. दोन्ही हात अंचित करून डावा हात उजव्या बाजूस व उजवा डाव्या बाजूस असे ठेवले असतां हाताचें स्वस्तिक होतें म्हणून त्यास **स्वस्तिक** म्हणतात. हाताचें मनगट वाटोळें फिरविलें असतां अर्धा-तूच सर्व बाहू फिरला जातो म्हणून अशा फिरल्या जाणाऱ्या हातास **उद्वेष्टित** असें म्हणतात. कोणत्याहि स्थितींत बाहू वर्तुलाकार फिरला म्हणजे **मंडलगति** असें म्हणतात व हात पाठीकडे गेला म्हणजे त्यास **पृष्ठानुसारी** म्हणतात.

१३. आतां बोटांसह हाताचा विचार करूं. एकाच्यास वाटेल कीं बोटें तीं काय व तीं कशींहि ठेवलीं म्हणून त्यापासून नृत्तास कम जास्त शोभा ती काय येणार ! पण शरीराच्या भिन्नभिन्न स्थितींचा विचार करीत असतांना त्या स्थितींत बोटें कशीं ठेवलीं असतां कशीं दिसतात याची कल्पना येण्यास फोटोसाठीं बसलेल्या निरानिराळ्या माणसांचीं बोटें कसकशीं दिसतात, एवढेंच पहाणें बस होईल. कोणी फोटो काढतांना आपलीं बोटें लांब पसरून बसला असला तर त्याचीं बोटें कुठलीं तरी काढून चिकटविल्या सारखीं दिसतात, तर याच्याच उलट तो आपलीं बोटें मिटून हाताची मूठ छातीवर घेऊन बसला तर त्याचा तो हात थोंड्या सारखा दिसतो. यासाठींच छायाचित्र काढणाऱ्या मनुष्यास ज्याचें चित्र काढावयाचें



असतें त्यानें आपलीं बोटें कशीं ठेवलीं आहेत याची सदोदित काळजी घ्यावी लागते. जी स्थिति चित्राची तीच स्थिति नृत्ताची. नृत्त करणाऱ्या व्यक्तिसि आपल्या शरीराच्या निरनिराळ्या अवस्था थोडा वेळच कां होईना पण स्थिर ठेवाव्या लागतात व ह्या स्थितींत बोटें जर वेडीं वाकडीं असलीं तर ती नृत्तस्थिति इतर प्रकारें चांगली असतां हि प्रेक्षकांस चांगली दिसणार नाही. म्हणूनच बोटें निरनिराळ्या स्थितींत ठेऊन त्यांचे उत्तम दिसणारे सर्व प्रकार पाहिले पाहिजेत. शिवाय भिन्न भिन्न वस्तूंचा अभिनय दाखविण्यासहि बोटोंसारखी हाताच्या दुसऱ्या कोणत्याच भागाची मदत होत नाही. यामुळे ह्या हस्तकर्माचे पुष्कळ भेद झाले असावेत. बोटें कशीं ठेवलीं असतां कोणता अभिनय होतो याचा विचार आंगिक अभिनयांत येतो. म्हणून येथें अंगुलींचे योगानें हाताचे किती प्रकार करतां येतात हेंच फक्त पहावयाचें आहे.

१४. भरतानें हाताचे चोवीस<sup>११</sup> प्रकार सांगितले आहेत.

( १ ) हाताचीं सर्व बोटें सरळ पसरून आंगठा आकुंचित केला-किंचित् आंखडला म्हणजे त्या हातास **पताक**<sup>१२</sup> हात असें म्हणतात.

( २ ) पताक हात वर करून त्यांतील अनामिका-करंगळी जवळचें बोट धांकवले म्हणजे **त्रिपताक**<sup>१३</sup> हात होतो.

( ३ ) आधीं त्रिपताक हात करून नंतर त्यांतील तर्जनी व मध्यमा मागच्या बाजूस वळवलीं म्हणजे कातरीच्या पात्यांसारखीं नीं दोन बोटें दिसतात. यास **कर्तरीमुख**<sup>१४</sup> असें म्हणतात. यांत अनामिका व आंगठा तळहाताच्या बाजूस वाकलेलीं असतात, करंगळी सरळ ठेवलेली असते व तर्जनी आणि मध्यमा मागचे बाजूस वळलेली असते.

( ४ ) अर्धचंद्र देणें म्हणजे गचांडी देणें हा शब्द प्रयोग रूढच आहे. ही देतांना मनुष्याचा गळा धरतां यावा म्हणून हाताचीं सर्व बोटें एका बाजूस आडवीं पसरावीं लागतात व आंगठा त्यांच्या विरुद्ध बाजूस पसरावा लागतो. हा **अर्धचंद्र**<sup>१५</sup> हात बोटोंच्या वरील प्रकारच्या ठेवणीमुळे धनुष्याकार दिसतो.

( ४१ ) भा. ना. ९-४ ते १६ ( पा. भे. पुढें दिलेलीं नांवे. )

( ४२ ) भा. ना. ९-१७, १८ ( ४३ ) भा. ना. ९-२६.

( ४४ ) भा. ना. ९-३७ छापील पुस्तकांत त्रुटित चिन्ह उगीच दिलें आहे.

( ४५ ) भा. ना. ९-४०

( ५ ) आंगठा आकुंचित करून तर्जनी धनुष्याकाराप्रमाणें मधेंच वांकवून ठेवली व बाकीचीं बोटे सरळ पसरून ठेवलीं म्हणजे त्या हातास **अराल** हात म्हणतात.

( ६ ) अराल हातांतच आणखी अनामिका कुंचित केली म्हणजे अंगठा व त्या जवळील बोट एकमेकांजवळ येईल, मधलें बोट करंगळी ही पसरली जातील व अनामिका आकुंचित केलेली असेल. ह्याप्रमाणें ह्या हाताचा एकंदर आकार पोपटाच्या चोंचीसारखा दिसेल म्हणून या प्रकारच्या हस्तास **शुकतुण्ड** असें म्हटलें आहे.

( ७ ) ह्या पुढील कांहीं हातांची क्रिया मूठ वळून नंतर त्यांतच थोडा फार फरक करून होतात. ह्या हस्तांतील सर्वांत साधा हात म्हणजे **मुष्टि** हा होय. यांत सर्व बोटे मिटून तळहातास चिकटवून त्यांवर आंगठा ठेवावयाचा असतो. एकादी वस्तु हातांत लपवावयाची असली म्हणजे आपण मूठ घट्ट वळून ठेवतो, यावरून यास मुष्टि हें नांव पडलें असावें.

( ८ ) वरील प्रमाणें मूठ वळून आंगठा बोटांवर ठेवण्या ऐवजीं वर उचलून धरला म्हणजे तो एकाद्या शिखराप्रमाणें उभा राहिलेला दिसतो. ह्या वळूनच याला **शिखर** असें नांव दिलें आहे.

( ९ ) शिखर हातांतील तर्जनी तळहाताला न टेंकतां वांकडी करून उभ्या असलेल्या आंगठ्या सभोवतीं विळखा घालून ठेवली म्हणजे वरील आंगठा देंडा-प्रमाणें व खालील वाढोळा बोटांचा आकार कवठाप्रमाणें दिसतो, असें समजून या प्रकारच्या हातास **कपिस्थ** हें नांव दिलें असावें.

( १० ) कपिस्थ हातांतील करंगळी व अनामिका तळहाताला न लावतां वर उचलून वक्र केल्या म्हणजे त्या हाताला **खटकौमुख** हस्त असें म्हणतात. ह्या हातांतील बोटे खालील प्रमाणें दिसतील.

( १ ) आंगठा उभा व त्या भोंवतीं तर्जनी फिरविलेली.

( २ ) मधलें बोट तळहाताला लावलेलें.

( ३ ) करंगळी व अनामिका वक्र केलेल्या.

( ४६ ) भा. ना. ९-४३.

( ४७ ) भा. ना. ९-५०.

( ४८ ) भा. ना. ९-५२.

( ४९ ) भा. ना. ९-९४.

( ५० ) भा. ना. ९-५६.

( ५१ ) भा. ना. ९-५८.

( ११ ) वर वर्णन केलेलीं सर्व बोटे तशींच ठेऊन फक्त तर्जनी आंगठ्या-  
भोंवतीं न फिरवतां समोर करून ठेवली म्हणजे—सूचीप्रमाणें पुढें आलेली दिसते  
म्हणून या हाताला **सूचीमुख** असें म्हटलें आहे.

( १२ ) वरील हस्तांच्या प्रकारांत ज्याप्रमाणें एकप्रकारची संगति दिसून  
येते तशींच मुकुल, ऊर्णनाभ, उपपद्मक, व पद्मकोष ह्या चार हातांत दिसून  
येते. पैकीं हात उताणा करून त्याची आंगठ्यासह सर्व बोटे एकमेकांपासून दूर  
पण थोडीशीं वाकवून ठेवलीं म्हणजे त्यास **पद्मकोष** म्हणतात. हा हात पूर्ण  
विकसित कमलाच्या कोषाप्रमाणें दिसतो म्हणून त्यास हें नांव दिलें असावें.

( १३ ) पद्मकोषातील बोटे आणखी वाकविलीं व दूर केलीं व हीच  
क्रिया सारखी केली म्हणजे तीं अर्ध विकसित कमलाच्या हलत्या पाकळ्यां-  
प्रमाणें दिसतील म्हणून त्याला **उपपद्मक** असें म्हटलें आहे. ह्याचें दुसरें नांव  
**अलपल्लव** आहे.

( १४ ) उपपद्मक हाताचीं बोटे कुंचित केलीं—पहिल्या पेरांत जरा मोडल्या  
प्रमाणें करून ठेवलीं म्हणजे कोळ्याप्रमाणें त्यास साधारण आकार येतो आणि  
म्हणूनच त्या हातास **उर्णनाभ** असें म्हणतात.

( १५ ) सर्व बोटे एकमेकांस टोंकांशीं जुळविलीं व उभीं ठेवलीं म्हणजे जो  
कळीसारखा हात होतो त्यास **मुकुल** असें म्हणतात. ह्या चारही प्रकारांत तळहात  
घर करून ठेवावयाचा असतो.

( १६ ) हाताचीं सर्व बोटे एकमेकांस जोडून व जरार्शी वाकवून हात उभा  
ठेवला असतां—व्यावहारिक भाषेत सांगावयाचें म्हणजे हाताचा पसा करून हात  
उभा करून ठेवला असतां—तो सापाच्या फणसारखा दिसतो, म्हणूनच ह्या हातास  
**सर्पशीर्ष** असें म्हणतात.

( १७ ) वरील हातांचींच आंगठा व करंगळी बाजूस करून सरळ उंच पसरा-  
शीत आणि मधलीं तीन बोटे पहिल्याहून थोडीं जास्त वाकवावीत—अधोमुख करा-  
वीत—म्हणजे अंगठा व करंगळी दोन्ही बाजूस हरिणाच्या दोन शिंगांसारखीं उभीं  
राहिलेलीं दिसतात व मधलीं तीन बोटे डोक्यासारखीं वाटतात म्हणून ह्याला  
**मृगशीर्षक** असें नांव दिलें आहे.

( १८ ) मृगशीर्षातीलच आंगठा तेवढा बाजूस ठेवण्याऐवजीं आडव्या  
केलेल्या तिन्ही बोटांसारखीं ठेवला म्हणजे जो हात होतो त्यास **चतुरक** म्हणतात.

( ५२ ) भा. ना. ९-६२.

( ५३ ) भा. ना. ९-७६.

( ५४ ) भा. ना. ९-८७.

( ५५ ) भा. ना. ९-१०६.

( ५७ ) भा. ना. ९-८० पा. भे.

( ५८ ) भा. ना. ९-८२

.....सर्पशिराः करः ।

( ५९ ) " " ९-८९

( १९ ) मृगशीर्षाप्रमाणेच अथवा चतुरकाप्रमाणेच आंगठ्याशिवाय सर्व बोटे ठेऊन आंगठा सरळ उभा न करतां अथवा आडव्या असलेल्या बोटांखालीं न ठेवतां तो जर वांकडा करून कोणत्याहि बोटास न चिकटवितां दूर ठेवला तर जो हात होतो त्यास **हंसपक्ष**<sup>६१</sup> असें म्हणतात.

( २० ) **हंसमुखार्ति**<sup>६२</sup> आंगठा तर्जनी व मध्यमा ह्या तीनहि बोटांचीं अर्धे एकत्र जुळवून ठेवलेलीं व कनिष्ठिका आणि अनामिका उभ्या ठेवलेल्या असतात.

( २१ ) हाताचें मधलें बोट व अंगठा ह्यांचीं अर्धे एकमेकांजवळ आणून ठेवावीत, तर्जनी वांकडी करून ठेवावी व कनिष्ठिका आणि अनामिका उभ्या करून ठेवाव्यात म्हणजे जो हात होतो त्यास **भ्रमर**<sup>६३</sup> असें म्हणतात.

( २२ ) हंसमुखप्रमाणें अंगठा, तर्जनी व मध्यमा हीं वांकवून यांचीं अर्धे एकत्र आणावीत व करंगळी तशीच उभी राहूं देऊन अनामिका मात्र जरा वांकडी करून ठेवावी म्हणजे **लांगूल**<sup>६४</sup> नामक हात तयार होतो.

( २३ ) अराल हाताप्रमाणेंच हात करून आंगठा व आंगठ्याजवळील बोट यांचीं अर्धे जास्त जवळ आणून बाकीचीं बोटे उभीं पररून तळहात खोलगट केला म्हणजे **संदंश**<sup>६५</sup> हात तयार होतो.

( २४ ) शेवटच्या **ताम्रचूड**<sup>६६</sup> नामक हस्तांत अंगठा आणि मधलें बोट यांचीं अर्धे जवळ जवळ आणलेलीं असतात; तर्जनी वांकवून ठेवली असते व बाकीचीं बोटे खोलगट केलेल्या तळहातास लावलेलीं असतात. कांहींच्या मते मधलीं तीन बोटे एकत्र जुळवून त्यांच्यावर आंगठा ठेऊन कनिष्ठिका पसरली म्हणजे ताम्रचूड हात तयार होतो.

१५. याप्रमाणें एकेका हातानें होणारें हे चोवीस प्रकार आहेत. पण एका हातानें ही क्रिया चालूं असतां दुसऱ्या हातानें काय करावयाचें, ही गोष्ट विचारांत घेण्यासारखी आहे. एका हातानें या निरनिराळ्या क्रिया चालूं असतां दुसरा हात तसाच लोंबकळत ठेवला तर नाटकांतील दोन पात्रें बोलतांना एकाचें लांबच लांब आत्मगत भाषण चालूं झालें म्हणजे दुसऱ्याची जी चमत्कारिक स्थिति होते, तीच या दुसऱ्या हाताची होईल. म्हणून भरतानें एका हाताची क्रिया चालूं असतां दुसरा हात वक्षःस्थलावर ठेवण्यास सांगितलें आहे.

( ६० ) ,, ,, ९-१०२.

( ६१ ) भा. ना. ९-१००.

( ६२ ) भा. ना. ९-९७.

( ६३ ) ,, ,, ९-८४.

( ६४ ) भा. ना. ९-१०६. ( पा. मे. लांगूले ... ८४ )

( ६५ ) ,, ,, ९-११८, ११९ पुढील क्षेपक. ( ६६ ) ,, ,, ४-५६

१६. हाताची व पायाची दोन्ही क्रिया जर चालू असतील व एका हातानें विशिष्ट प्रकारचा अभिनय करावयाचा असेल, तर हाताच्या क्रियेनें पादक्रियेचें सामान्यपणें अनुकरण करावें असें त्यानें सांगितलें आहे. पण अशा तऱ्हेनें दुसरा हात किती वेळ गुंतवून ठेवतां येणार म्हणून मधून मधून दोन्ही हातांचा संयोग करणेंहि इष्ट असतें. दोन्ही हातांनीं मिळून करावयाच्या या क्रियेस संयुत-हस्तक्रिया असें भरतानें म्हटलें आहे. हे संयुत हस्त तेरा प्रकारचे आहेत ते पुढील प्रमाणें:-

( १ ) दोन्ही हात पताक करून एकमेकांची करंगळीकडील बाजू एकमेकांस जुळवून ठेवली म्हणजे ओंजळीप्रमाणें जो हात होतो हासच **अंजलि**<sup>६०</sup> असें म्हणतात.

( २ ) दोन्ही हात एकमेकांजवळ आणून तळहाताकडील बाजूंनीं एकमेकांस चिकटवून एकावर दुसरा झांकण बसेल या तऱ्हेनें-ठेवले तर त्यास **कपोर्तक** म्हणतात.

( ३ ) दोन्ही हातांची बोर्ते एकमेकांच्या बेचकांत घालून अडकवून ठेवलीं म्हणजे त्यास **कर्कटर्क**<sup>६१</sup> असें म्हणतात.

( ४ ) डाव्या मनगटावर उजवें मनगट ठेऊन उताण्या हातांनीं अराल हात केले म्हणजे त्यास **स्वस्तिक**<sup>६२</sup> हस्त असें म्हणतात. ही हस्तक्रिया विशेष-करून स्त्रियांनींच करावी, असें सांगितलें आहे.

( ५ ) खटकामुख हान खटकामुख हातावर ठेवला म्हणजे त्यास **खडका वर्धमानक**<sup>६३</sup> हात म्हणतात.

( ६ ) अराल हान उताणे करून बाहू वांकवून उजवा अराल हात डावी-कडे व डावा उजवीकडे ठेवला म्हणजे **उत्संग**<sup>६४</sup> हात होतो. यांतहि स्वस्तिक हाताप्रमाणें हातांचें स्वस्तिक होतेंच, पण स्वस्तिकहातांत तें मनगटावर होतें व यांत कोपर व मनगट ह्यांच्या मधल्या भागां होतें.

( ७ ) डावा हात मुकुल करून त्यानें कपिस्थ केलेल्या उजव्या हातास जर वेढलें तर त्यास **निषध**<sup>६५</sup> असें म्हणतात.

( ८ ) सांध्यापासून सर्व हात मोकळे सोडून द्यावेत. बोर्ते पताक हस्ताप्रमाणें करावीत आणि मग हे दोन्ही हात पुढून पाठीमागें व पाठीमागून पुढें असे शौक्या-प्रमाणें हलवावेत म्हणजे त्या हातांस **दोलाहस्त**<sup>६६</sup> असें म्हणतात.

( ६७ ) भा. ना. ९-१२१.

( ६८ ) भा. ना. ९-१२३.

( ६९ ) ,, ,, ९-१२६.

( ७० ) ,, ,, ९-१२८.

( ७१ ) ,, ,, ९-१३०.

( ७२ ) ,, ,, ९-१३० पुढील श्लोक

( ७३ ) ,, ,, ९-१३१.

( ७४ ) ,, ,, ९-१३३.

( ९ ) उजवा हात सर्पशीर्ष करून त्याच्या तळहातावर डाव्या हाताचीं बोटे चिकटवून ठेवार्वांत म्हणजे त्या हातास पुष्पपुट<sup>५५</sup> असें म्हणतात.

( १० ) पताका हातांतील कुंचित आंगठा ऊर्ध्व करून उजवा हात डाव्या हाताच्या पाठीवर देवावा व हात अधोमुख करावेत म्हणजे मकर नांवाचा<sup>५६</sup> हात होतो.

( ११ ) सांयाइतकीं दोनहि हातांचीं कोपरं उंच करून डोक्याच्या दोन्ही बाजूस दोन्ही हात सर्पशीर्ष करून ठेवले म्हणजे ते हत्तीच्या पुढें आलेल्या दोन दांतां-प्रमाणें दिसतात म्हणून ह्या हातांस गजदन्तें<sup>५७</sup> असें नांव दिलें आहे.

( १२ ) शुकतुण्ड हात वक्षःस्थळासमोर अंचित करून ते इळूइळू अधोमुख केले म्हणजे त्यांस अवहित्थें<sup>५८</sup> असें म्हणतात.

( १३ ) शेवटील आणि तेरावा हात म्हणजे वर्धमानें<sup>५९</sup> होय. यांत हंसपक्ष हात पाठीला पाठ लावून ठेवलेले असतात.

१७. वर सांगितलेले चोवीस असंयुत हात व तेरा संयुतहात एवढ्यानेंच हातांच्या क्रिया— हातांचे सर्व प्रकार — संपले असें नाहीं. पण ह्या हातांचा विशेष हाच आहे कीं, ह्यांचा जसा नृत्तांत तसा नृत्यांतहि उपयोग होतो. जगांतील वस्तु ज्याप्रमाणें असंख्य, त्याप्रमाणें त्यांचा अभिनय करून दाखविण्यास हस्तांचे प्रकार हि असंख्य होऊं शकतील; पण यांपैकीं कांहींच भरतानें दिले आहेत. हे हस्त-प्रचार कांहींच्यामते हात जसा खालीं, वर व बाजूस असेल त्यास अनुसरून तीन प्रकारचे होतात<sup>६०</sup>; पण भट्टलोल्लुट तळहाताची व्यस्र व वर्तुलाकार स्थितीहि लक्षांत घेऊन यांचे पांच प्रकार करतो. ह्या हस्त प्रचारांचा उपयोग नाटकांत अल्प प्रमाणांत करावयाचा असतो, भाषासारख्या मध्यम प्रकारच्या रूपकांत मध्यम रीतीनें व रासक प्रभृति नृत्त-प्रधान काव्यांत यांनींच पूर्णपणें अभिनय करावयाचा असतो<sup>६१</sup>. पण भावनारहित निरभिनय नृत्त करावयाचें असतें तेव्हां या सद्तीस प्रकारांनींच भागत नाहीं, तर यांहून निराळे असे कांहीं जास्त हस्तप्रचार करावे लागतात. या हस्तांस नृत्तहस्त असें म्हणतात. या नृत्तहस्तांचा उपयोग अभिनयासाठीं मुळींच करावयाचा नसतो तर फक्त नृत्तांतील हस्तक्रिया जास्ती खलून कशा दिसतील एवढेंच ह्या हातांचे योगानें बघावयाचें असतें.

( ७५ ) भा. ना. ९-१३५ ( ७६ ) भा. ना. ९-१३७

( ७७ ) ,, ,, ९-१३९. ( ७८ ) भा. ना. ९-१४१

( ७९ ) भा. ना. ९-१४३. ( ८० ) ,, ,, ९-१६१

( ८१ ) अ. ना ९-१६१ पुढील टीका

( ८२ ) भा. ना. ९-१५५ टी. (पा. मे. ज्येष्ठे स्वल्पप्रचाराः स्युः .... ) अ. ना.

१८. ह्या नृत्तहस्तांत बोटांच्या चार क्रियांचा बोटे हलविण्याच्या चार पद्धतींचा- उपयोग विशेष रीतीने करावा लागतो. ते चार प्रकार म्हणजे आवेष्टित, उद्वेष्टित, व्यावर्तित आणि परावर्तित हे होत.

( १ ) एका हाताने दुसऱ्या हाताच्या तर्जनीपासून आरंभ करून त्या हाताच्या आंतल्या बाजूने - तळहाताच्या बाजूने - बाहेरील बाजूस वेढा घालणे यास **आवेष्टित**<sup>८३</sup> म्हणतात.

( २ ) आवेष्टितांतील वेढा तसाच पण बाहेरील बाजूने आरंभ करून आंतील बाजूस आणून - तर्जनीच्या तळहाताकडील बाजूपर्यंत हात आणून सोडला म्हणजे यास **उद्वेष्टित**<sup>८४</sup> म्हणतात.

( ३ ) आवेष्टितांतील वेढ्याप्रमाणेच आंतून बाहेर परंतु तर्जनीपासून आरंभ न करतां वेढ्यास कनिष्ठिकेपासून वर आरंभ केला म्हणजे त्यास **व्यावर्तित** म्हणतात; आणि

( ४ ) कनिष्ठिकेपासून आरंभिलेला हा वेढा बाहेरच्या बाजूने आंत असा केला म्हणजे त्यास **परिवर्तित** म्हणतात.

१९. भरताने जे सत्तावीस नृत्तहस्त सांगितले आहेत त्यांत वरील अंगुलि- क्रियांचा वेळोवेळी उपयोग करावा लागत असल्याने, नृत्तहस्तांचे पुढील वर्णन वाचतांना ह्या लक्षांत ठेवणे अत्यावश्यक आहे. हे सत्तावीस नृत्तहस्त पुढील प्रमाणे:-

( १ ) दोन्ही कोपरे व खांदे एका सरळरेषेत ठेऊन खटकामुख हात करावेत व नंतर ह्या खटकामुख हाताचे तळहात प्रेक्षकांकडे येतील अशा तऱ्हेने ते छातीपासून आठ आंगळे अंतरावर ठेवावेत. हेच नृत्तांतील **चतुरस्त्र**<sup>८५</sup> हात होत.

( २ ) हंसपक्ष हात करून कनिष्ठिकेपासून आंतल्या बाजूने आरंभ करून एकमेकांस वेढा दिला--व्यावर्तित केले--म्हणजे **उद्धृत** किंवा **तालवृन्त**<sup>८६</sup> हात होतात.

( ३ ) चतुरक हाताचा बोटांखाली असलेला अंगठा दूर करीत करीत हंसपक्ष हात करावा व असे हे दोन्ही हात तिर्यक् स्थितीत म्हणजे शरीराच्या आड न येतां तळहात परस्परांसमोर येतील असे ठेवावेत. या हातांस **तलमुख**<sup>८७</sup> हात असे म्हणतात.

( ८३ ) भा. ना. ९-१८७.

( ८४ ) भा. ना. ९-१८८.

( ८५ ) ,, ,, ९-१८९.

( ८६ ) ,, ,, ९-१९०.

( ८७ ) भा. ना. ९-१६३.

( ८८ ) भा. ना. ९-१६४.

( ८९ ) ,, ,, ९-१६५.

( ४ ) तलमुख हात मनगटावर स्वस्तिकाकार करून ठेवले म्हणजे त्यांस **स्वस्तिक**<sup>१०</sup> म्हणतात.

( ५ ) वरील स्वस्तिकाकार हात मनगटावरून काढून दूर साली सोडले म्हणजे त्या हातांस **विप्रकीर्ण**<sup>११</sup> हात म्हणतात.

( ६ ) दोन्ही हात अलपल्लव म्हणजेच उपपद्मक करून मग पद्मकोष करावेत आणि मग अराल करून खटकामुख करावेत म्हणजे **अरालखटकामुख** हात होतात. कांहींच्या मते अरालहात एकमेकांच्या मनगटावर ठेऊन तसेच साली सोडले म्हणजे अरालखटकामुख हात होतात; पण 'तथैव मणिबन्धान्ते ह्यराल विच्युतावुभौ' ह्या श्लोकखंडांतील 'अरालाद्विच्युतौ' अरालविच्युतौ असा समास सोडवल्यास अराल हात मनगटावरून काढल्यानंतर नुसतेच सोडून दिले असता-अराल क्रिया सोडली असता-अरालखटकामुख हात होतील असे म्हणावे लागेल.

( ७ ) उजव्या हाताने डाव्या खांद्यापासून डाव्या हाताच्या कोंपरापर्यंत व डाव्या हाताने उजव्या हाताच्या खांद्यापासून उजव्या हाताच्या कोंपरापर्यंत हात फिरवून आपल्यासमोर तळहाताच्या पाठी जुळवून धरले म्हणजे त्यांस **आविद्ध**<sup>१२</sup>-**वक्रक** हात असे म्हणतात.

( ८ ) सर्पशीर्ष हात करून त्यांची मधली बोटे व आंगठा हीं वांकडी करून तिर्यक् पसरल्यास अथवा कांहींच्या मताप्रमाणे सर्पशीर्ष हात स्वस्तिकाकार करून त्यांतील अंगठे व मधलीं बोटे पसरलीं कीं **सूचीमुख**<sup>१३</sup> हात होतो.

( ९ ) हंसपक्ष हात वर करून फिरवावेत व नंतर आपल्या समोर पसरून उताणे करावेत म्हणजे त्यांस **रेचित**<sup>१४</sup> म्हणतात.

( १० ) डावा हात चतुर व उजवा हात रेचित केला असतां **अर्धरेचित**<sup>१५</sup> हात होतात.

( ११ ) कोंपरे व खांदी जरा वांकडे करून दोन्ही हात त्रिपताक करावेत व ते असे ठेवावेत कीं त्यांचे तळहात तिरकस दिसतील. अशा तऱ्हेच्या हस्तांस **उत्तानवञ्चित**<sup>१६</sup> असे म्हणतात.

( १० ) भा.ना. ९-१६६.

( ११ ) भा.ना. ९-१६६.

( १२ ),, ,, ९-१६७ व पुढील श्लेष. ( १३ ) ,, ,, ९-१६८.

( १४ ) ,, ,, ९-१६९.

( १५ ) ,, ,, ९-१७०.

( १६ ) भा. ना. ९-१७१.

( १७ ) भा. ना. ९-१७२.



( १२ ) पताक हात मनगटांत सेल करून हालविले म्हणजे त्यांस **पल्लवहस्त**<sup>१०८</sup> म्हणतात.

( १३ ) **नितम्ब**<sup>१०९</sup> हात करावयाचे असल्यास पताक हात स्वस्तिकाकार करून डावा उजव्या खांद्यावर व उजवा डाव्या खांद्यावर असा ठेवावा; दोन्ही हातांची बोटे अगदी खांद्याबाहेर आलेली दिसतील. भरताने त्या हातांच्या लक्षणांत हात स्वस्तिकाकार करावेत असे सांगितले नाही, पण हात खांद्याबाहेर यावेत असे सांगितले आहे. याप्रमाणे हात खांद्याबाहेर यावयास पाहिजे असल्यास स्वस्तिक हात करावे लागतात म्हणून वरील लक्षणांत हात स्वस्तिक करावेत असे सांगितले आहे.

( १४ ) पताक हात डोक्याच्या पाठीमागच्या बाजूस उभे करून ठेवले म्हणजे ते केंस बांधण्याच्या अगवळाच्या टोंकांप्रमाणे केंसांतून बाहेर आल्या सारखे दितनात, म्हणून यांस **केशवन्ध**<sup>११०</sup> असे म्हटले आहे.

( १५ ) पताक हात तिर्यक् करून दोहों बाजूस ठेवावेत. हे पसरलेल्या लते प्रमाणे दिसनात म्हणून यांस **लती**<sup>१११</sup> नांव दिले आहे.

( १६ ) वर सांगितल्या प्रमाणे उजवा हात लताख्य करून ह्या बाजूकडून त्या बाजूला हत्तीच्या सोडेप्रमाणे झुलत ठेवावा आणि डावा हात त्रिपताक करून डाव्या कानावर ठेवावा म्हणजे त्यास **करिहस्त**<sup>१०२</sup> म्हणता येईल. यांत उजवा हात हत्तीच्या सोडेचा निदर्शक व डावा हात हत्तीच्या कानाचा निदर्शक असावा. अभिनवगुप्त म्हणतो की डावा हात खटकाख्य असला तरी चालेल.

( १७ ) **पक्षवंचितकांत**<sup>१०३</sup> दोन्ही हात त्रिपताक करून नंतर करिहस्ता प्रमाणे करावे लागतात. करिहस्तांत सांगितल्याप्रमाणे दुसरा हात कानावर ठेवणे जर आवश्यक असेल तर हात लांब करून हालविण्याची क्रिया एकदां उजव्या हाताने व एकदां डाव्या हाताने करावी लागेल व हात कानावर ठेवणे आवश्यक नसेल तर दोन्ही हातांनी हात हालविण्याची क्रिया एकदम केली तरी चालेल.

( १८ ) पक्षवंचितक हात करून परत खाली सोडले म्हणजे त्यांस **पक्षप्रद्योतक**<sup>१०४</sup> हस्त म्हणतात.

( १८ ) भा. ना. ९-१७३.

( १९ ) ,, ,, ९-१७३. (पा. मे.....नितम्बाविति कीर्तितौ । )

( १०० ) ,, ,, ९-१७४. ( १०१ ) भा.ना. ९-१७५.

( १०२ ) ,, ,, ९-१७६.

( १०३ ) ,, ,, ९-१७७. ( पा. मे. खटकाख्योपरः कर्णे इति अन्ये पठन्ति ) अ. ना.

( १०४ ) ,, ,, ९-१७८.

( १९ ) त्रिपताक हात एकमेकांत गुंतवून त्यांचे तळहात जमीनीकडे नेले म्हणजे त्यांस **गरुडपक्षक**<sup>१०५</sup> हात म्हणतात.

( २० ) हंसपक्ष हात करून बाहू पसरून व्यावर्त परिवर्त करावेत म्हणजे एका हाताने दुसऱ्या हातास एकदां कनिष्ठिकेपासून आरंभ करून आंतील बाजूने बाहेरच्या बाजूस वेढा घालावा व नंतर कनिष्ठिकेपासूनच पण बाहेरील बाजूने आरंभ करून आंतल्या बाजूस वेढा घालावा म्हणजे त्या हातांस **दण्डपक्ष**<sup>१०६</sup> हात म्हणतात.

( २१ ) दोन्ही हात वर करून वाटोळे फिरविले म्हणजे **उर्ध्वमंडल**<sup>१०७</sup> नांवाचे हात होतात.

( २२ ) वरीलप्रमाणे हात ऊर्ध्वमंडल करून बाजूस आणल्याने बाजूस मंडल होतें म्हणून यांस **पार्श्वमंडल**<sup>१०८</sup> म्हणतात.

( २३ ) दोन्ही हात छातीसमोर आणून एका हाताने दुसऱ्या हातास तर्जनीच्या बाजूने आरंभ करून तळहाताच्या बाहेरच्या बाजूने आंतल्या बाजूस वेढा घालावा व काढावा म्हणजे त्या हस्तांस **उरोमंडल**<sup>१०९</sup> हस्त म्हणतात.

( २४ ) उजवा हात अराल व डावा हात पल्लव करून दोन्हीही हात उराच्या साधारण जवळ आणून मग उजवा हात उजव्या बाजूला व डावा हात डाव्या बाजूला वर्तुलाकार करून सोडला असतां दोन्ही बाजूस अर्धअर्ध मंडल झालेलें दिसतें म्हणून या हातांस **उरःपार्श्वार्धमंडल**<sup>११०</sup> असें म्हणतात.

( २५ ) खटकाख्य हात थोडेसे आंखडून व वांकडे करून मनगटावर ठेवावेत म्हणजे त्यांस **मुष्टिकस्वस्तिक**<sup>१११</sup> म्हणतात.

( २६ ) पद्मकोष हात करून व्यावर्त म्हणजे एका हाताने दुसऱ्यास आधी करंगळीपासून आंतून बाहेर वेढा घालावा व परिवर्त म्हणजे करंगळी पासून बाहेरून आंत वेढा घालावा म्हणजे त्या हातांस **नलिनीपद्मकोष**<sup>११२</sup> हात असें म्हणतात.

( २७ ) **उल्लवण**<sup>११३</sup> हातांत हात अलपल्लव म्हणजेच उपपद्मक करून त्यांचे अग्रभाग उद्धाशित करावेत म्हणजे तर्जनीपासून बाहेरून आंत वेढा घालावा व मग ते हात एकमेकांत गुंतवून तसेच गुंतवलेले हात डोक्यावर न्यावेत.

( १०५ )	भा. ना.	९-१७८.	( १०६ )	भा. ना.	९-१७९.
( १०७ )	„ „	९-१८०.	( १०८ )	„ „	९-१८०.
( १०९ )	„ „	९-१८१.	( ११० )	„ „	९-१८२.
( १११ )	„ „	९-१८३.	( ११२ )	„ „	९-१८४.
( ११३ )	„ „	९-१८५.			

२० ह्याप्रमाणें हातापर्यंतच्या निरनिराळ्या क्रिया भरतानें किती दिल्या आहेत व त्या कशा आहेत हें आपण पहात आलों. आतां “सर्वेषु गात्रेषु शिरः प्रधानं ” ह्या न्यायानें सर्व गात्रें झाल्यावर मुख्य जें शिर, त्याच्या क्रियांचा विचार करावयास पाहिजे. पण नृत्तांत शिरःकर्माचा जो विचार करावयाचा तो फक्त डोक्याच्या गतीचा व मानेच्या चलनवलनाचाच होय. डोकें हालविणें हें सर्वथैव मानेवर अवलंबून आहे आणि म्हणून येथें तिच्याच गतीचा विचार केला म्हणजे झालें.

२१ नृत्तांतल्या शरीराच्या निरनिराळ्या अवस्थांत निरनिराळ्या प्रकारची मान न करतां ताठच ठेवली तर शोभणार नाही. नृत्त सर्वांगसुंदर होण्यास मानेनेंहि आपली मान वांकविली पाहिजे. मान वांकविण्याचे भरतानें नऊ प्रकार सांगितले आहेत. <sup>११४</sup> समपादांवर उभें राहून सर्व शरीर सौष्ठव स्थितांत ठेवलें असतां मान ज्या स्वाभाविक स्थितांत असते, त्या मानेच्या स्थितीस **समा** असें म्हणतात. मान उजव्या किंवा डाव्या बाजूस मुळीच न वळवितां नुसती पुढें वांकविली तर तिला **नता** म्हणतात. शरीराचा तोल पुढें जाऊं लागला म्हणजे तो संभाळण्यासाठीं स्वाभाविक रीतीनेंच मान मागे जाते. या मागे गेलेल्या मानेस **अंचिता** म्हणतात. पाय अंचित केले असतां म्हणजे चवडे उचलून नुसत्या टांचावर उभें राहिलें असतां सर्व शरीराचा भार खालीं दाबावा लागतो व त्याबरोबरच डोक्यानेंहि मान खालीं दाबली म्हणजे तिला **कुंचिता** म्हणतात. कंठर विवृत करूं लागतांच शरीराला एक प्रकारची वर्तुलाकार गति मिळते. ही गति मिळाल्याबरोबर मानेसहि वर्तुलाकार गति मिळते. ह्या वर्तुलाकार गतीच्या आरंभी असलेल्या स्थितीस **रेचिता** आणि मान सारीच्या सारी एका बाजूस वळली म्हणजे तिला **पार्श्वोन्मुखी** असें म्हणतात. हीच पार्श्वोन्मुखी मान परत आपल्या जागेवर आली म्हणजे तिला **निवृत्ता** असें म्हणतात. पार्श्वभाग उन्नत होऊन दुसरा नत झाला म्हणजे जो खांद्या नत झाला असेल त्यावर साहजिकच मान कलते. या प्रमाणें वर, खालीं अथवा उजवीडावीकडे न वळतां मान नुसतीच एका खांद्यावर कलली, म्हणजे तिच्या ह्या स्थितीस **त्र्यस्त** असें म्हणतात. मान इकडे तिकडे कोणत्याहि बाजूस न करतां वर दृष्टी करून आकाशगत गोष्टी पाहता असतां जी मान होते तीस **उन्नता** मान म्हणतात.

२२ या प्रमाणें पायापासून डोक्यापर्यंतच्या भिन्नभिन्न अवयवांचा प्रत्येकीं विचार झाला. आतां या भिन्नभिन्न अवयवांच्या संयुक्त कर्मांचा विचार करूं. खरें पाहिलें असतां नृत्तांत नुसत्याच एका अवयवाचें कर्म केव्हांच केलें जात नाही. तें करित असतां बाकीचे अवयव कोणत्या तरी स्थितींत असावेच लागतात. पण

हात आणि पाय यांच्या कर्मास अनुसरून बहुधा अगदी साहजिक रीतीनेच किंवा कांहीं वेळ अगदी थोड्या प्रयासाने इतर अवयवांची कर्मे करता येतात. वर दोन्ही हातांनी मिळून करावयाचीं हस्तकर्मे सांगितलीं आहेत. आतां दोन्ही पायांना मिळून करावयाच्या क्रियांचा विचार केला पाहिजे. वास्तविक पाहिले असतां पाद-कर्मांबरोबरच हा विचार करावयास पाहिजे होता, परंतु ह्या संयुक्त पादकर्मांत अथवा चारींत इतर अंगकर्मांचाहि थोडा फार समावेश होत असल्याने प्रथम भिन्नभिन्न अंगकर्मांचा विचार करावा लागला.

२३ <sup>११५</sup> चारी म्हणजे एका पायाने केली जाणारी क्रिया. अशा दोन क्रिया करणे म्हणजे करण. अनेक करणे एकत्र करणे म्हणजे खंड व एकामागून एक तीन किंवा चार खंडे करणे म्हणजे मंडल. या चारी नुसत्या नृत्तांतच उपयोगी पडतात. असें नव्हे, तर युद्धांतही यांचा उपयोग होतो. नर्तक ज्याप्रमाणे निरनिराळ्या चारींत आपले पाय टाकीत असतो त्याप्रमाणे कुस्ती खेळणाराही आपल्या पायाच्या क्रिया करीत असतो. पुढे दिलेल्या चारींच्या वर्णनावरून असें दिसून येईल की, नृत्तशास्त्रांतील व नियुद्धांतील-कुस्तीतील-पुष्कळशा चारी एकच आहेत. यांचे दोन भाग केले आहेत, भौमी व आकाशिकी. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीत कांहीं ठिकाणी 'भौम्य'च्या ऐवजी 'सौम्य' व 'आकाशिकी'च्या ऐवजी 'आकाशिकी' असे शब्द वापरले आहेत. पण अभिनवगुप्ताच्या टीकेवरून हे शब्द चुकीचे असून भौमी आणि आकाशिकी हेच शब्द बरोबर असावेत असें वाटते. अभिनवगुप्तान ज्या चारी जमिनीवर करण्यास हरकत नाही त्या भौमी असा भौमीचा अर्थ दिला आहे <sup>११७</sup>. पण आकाशिकीचा अर्थ मात्र त्याने दिलेला नाही. पण भौमी या शब्दाच्या अर्थास अनुसरून आणि <sup>११९</sup> "व्यायामं कारयेद्दीमान् भित्तावाकाशके तथा" या चरणावरून आकाशकमिति म्हणजे काश नांवाच्या गवताची केलेली चटई असा आकाशिकीचा अर्थ केला आहे. ज्या चारींचा अभ्यास करतांना निदान चांगली संवय होईपर्यंत तरी पडावयाची भीति असते, त्या या चारी अशा प्रकारच्या चटईवरच प्रथम शिकवीत असतील आणि म्हणून त्यांस हे नांव पडले असेल असें वाटते. आकाशिकी या शब्दाचाहि 'कुशं गवताची केलेली' असा अर्थ होऊ शकेल, परंतु वर दिलेल्या पाठावरून पहातां आणि काश या गवताचा चटया करण्याकडे उपयोग होत असे, असा तैत्तिरीय आरण्यकांतला उल्लेख विचारांत घेतां, आकाशिकी हाच शब्द अभिनवगुप्ताच्या आधारावर इथे बरोबर मानला आहे.

( ११५ ) भा. ना. १०-२,३

( ११६ ) भा. ना. १०-९

( ११७ ) अ. ना. १०-९ टी.

( ११८ ) ,, ,, १०-९ इ.

( भूमौ प्रायमवा भौम्यः )

( ११९ ) तै. आ. ६-९-१

२४ भोमीचारी पुढें दिल्या प्रमाणें सोळा प्रकारच्या आहेत.

( १ ) दोन्ही पावलांत अंतर न ठेवतां तीं एकमेकांस चिकटून व एका रेषेंत ठेवलीं असतां त्या पाद-प्रचारास **समपाद**<sup>१३३</sup> चारी असें म्हणतात

( २ ) स्थितावर्ता चारींत एक पाय जमिनीवरून उंच न उचलतां भुई-सरपट मार्गे घेऊन आंतल्या बाजूनें वाटोळा फिरवून आपल्या जाग्यावर आणून ठेवावयाचा असतो. आणि नंतर दुसऱ्या पायानेंही हीच क्रिया परत करावयाची असते.

( ३ ) तलसंचर म्हणजे नुसत्या चवड्यावर उभा ठेवलेला पाय शक्य तितका पुढें पसरावा म्हणजे कमरेच्या वरील शरीराचा भाग मागच्या बाजूस सार्लीं वाकेल आणि छाती वर येईल. याप्रकारच्या पादप्रचारास **शकटास्थी**<sup>१३३</sup> असें म्हणतात.

( ४ ) उजव्या पायामार्गे डावा पाय ठेऊन तो मागच्या बाजूस ओढून घेतला असतां **अर्धिका**<sup>१३३</sup> चारी होते.

( ५ ) उजवापाय पुढें पसरून परत ओढून पूर्वी असलेल्या जागेच्या मार्गे डाकावा व डावापाय मार्गे गेलेल्या त्या उजव्या पायाजवळ आणून ठेवावा. ह्या गर्तींत मनुष्य मार्गे मार्गे जाईल. हिलाच **चाषगति**<sup>१२४</sup> असें म्हणतात. अभिनव गुप्त म्हणतो कीं, कांहींच्या मतानें “ वामः सव्योपसर्पिच ” असा पाठ आहे. तसापाठ घेतल्यास पाय उभे असलेल्या जागेच्या मार्गे न ठेवतां किंचित पुढें डाकावा व त्या नवळ डावापाय आणून ठेवावा म्हणजे गति मार्गे मार्गे न जातां थोडी थोडी मुडेंच जाईल.

( ६ ) आधीं समपाद ठेऊन चाषगति करावी व चाषगतींत दूरवेळीं पाय ऐकतांना जमिनीवर पुढचा अग्रभाग, पायाच्या इतर भागापेक्षां नत करून हळूहळू नमिनीवर आपटावा, म्हणजे **विच्यावा**<sup>१२५</sup> चारी होते.

( ७ ) **एलकाक्रीडितांत**<sup>१२६</sup> अग्रतल पायावर नीट उभें राहून व उंच उडी मारून परत तसेंच उभें राहावें व अशीच क्रिया वारंवार करावी.

( ८ ) एका पोटरीवर दुसऱ्या पायाची पोटरी ठेऊन म्हणजे पोटाच्याचें स्व-स्तक करून उभें राहावें व मांड्या हलवाव्यात. ह्या पादप्रचारास **बद्धा** चारी<sup>१२७</sup> म्हणतात.

( १२० ) भा. ना. १०-१३

( १२१ ) भा. ना. १०-१४

( १२२ ) ,, ,, १०-१५

( १२३ ) ,, ,, १०-१६

( १२४ ) भा. ना. १०-१७

( १२५ ) भा. ना. १०-१८

( १२६ ) ,, ,, १०-१९

( १२७ ) ,, ,, १०-२०

( पा. भे.....उल्लस्य..... । )

( ९ ) अग्रतलसंचर पाय, टाच बाहेरच्या बाजूस येईल अशा नव्हेने ठेवावा व जंघा वांकडी करून वरचेवर फिरवावी म्हणजे मांडीहि फिरेल. याप्रमाणे यांत मांडी फिरते म्हणून यास ऊरुद्वृत्ता<sup>१२८</sup> असें म्हणतात.

( १० ) उजवा पाय नुस या बोटांवर उचलून दुसऱ्या पायाच्या एकदां पुढें व एकदां मागे असा त्या दुसऱ्या पायास अगदीं चिकटून ठेवावा म्हणजे त्या चारीस अड्डितां<sup>१२९</sup> असें म्हणतात. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीत या चारीस अंगिता असें म्हटलें आहे पण अभिवनगृप्तानें अड्डिता पाठ घेऊन, त्या अड्डिता शब्दाची ' अड्ड अभियोगे ' या धातूपासून व्युत्पत्ति देऊन हाच शब्द जास्त बरोबर असें म्हटलें आहे. म्हणून वर अड्डिताच्या ऐवजीं अड्डिता हे नांव दिलें आहे.

( ११ ) पाय पुढें टाकतांना पायाच्या कनिष्ठिकेच्या बाजूनें बाह्य वर्तुळ करून, म्हणजे मागच्या बाजूनें पाय वाढोळा फिरवून पुढें टाकावा व अंगठ्याच्या बाजूस आंतर वर्तुळ करून, म्हणजे बाहेरच्या बाजूनें पाय फिरवून नंतर मागे टाकावा, म्हणजे त्या चारीस उत्स्यंदितां<sup>१३०</sup> असें म्हणतात.

( १२ ) एक हात मुष्टिहस्त करून छातीवर ठेवावा व त्याच बाजूचा पाय अग्रतलसंचर करावा म्हणजे जनितां<sup>१३१</sup> चारी होते.

( १३ ) स्कंदितां<sup>१३२</sup> म्हणजे एक पाय दुसऱ्या पायापासून पांच ताल अंतरावर पुढें पसरणें. ज्याप्रमाणें वीत म्हणजे आंगठा व करंगळी यांतील जास्तीत जास्ती अंतर अथवा टीच म्हणजे आंगठा व आंगठ्याच्या जवळील बोट यांतील जास्तीत जास्ती अंतर, त्याप्रमाणें ताल म्हणजे आंगठा व मधलें बोट यांमधील अधिकाडून अधिक अंतर.

( १४ ) स्कंदितेप्रमाणेंच पण पाय पुढें करण्याऐवजीं पांच ताल मागे ओढून टाकला म्हणजे अपस्कंदिता चारी होते.

( १५ ) समोसरित-वर्लीत तलसंचर पाय क्रमाक्रमानें आंतल्या बाजूनें वर्तुळाकार फिरवून मागे मागे टाकणें ही क्रिया कगवयाची असते.

( १२८ ) भा. ना. १०-२१ ( १२९ ) भा. ना. १०-२२

( १३० ) ,, ,, १०-२३ ( १३१ ) ,, ,, १०-२४

( १३२ ) ,, ,, १०-२५. ( १३३ ) ,, ,, ०-२५.

पा. भे. स्कन्दितां न्यसेत् .....। तथापस्कंदितामपि ॥ २५

( १६ ) पायाचें स्वस्तिक करून एकेक पाय वाटोळा फिरवून मार्गे स्वस्तिक होईल असा टाकावा व हीच क्रिया पुन्हां पुन्हां करावी आणि ही क्रिया करीत असतां दोन्ही हातांची मनगटें एकमेकाभोवतीं फिरवीत हात डोक्यावर न्यावेत म्हणजे ह्या चारीस <sup>१३५</sup>मत्तल्ली चारी म्हणतात. मत्तल्लीचें लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीत उपलब्ध नाही, पण अभिनवगुप्तानें आपल्या नाट्यवेदविवृतीत हें लक्षण पुढीलप्रमाणें दिलें आहे.

पादाभ्यां स्वस्तिकं कृत्वा घूर्णमानापसर्पणैः ।

उद्वेष्टितापविद्धश्चै हस्तै मत्तल्युदाहृता ॥

या लक्षणासच अनुसरून वरील लक्षण दिलें आहे. मत्तल्ली शब्दाची सिद्धी अभिनवगुप्तानें ' मद् तनोति इति मत्तं । तस्य लयो गमनं यस्यां सा मत्तल्ली ' अशी दिली आहे.

२५ आकाशिकी चारीहि सोळाच प्रकारच्या आहेत; त्या स्यालील-प्रमाणे:—

( १ ) पाय कुंचित करून एकदम वर उचलून पुढें पसरावा व परत उंच करून स्याली टाकावा म्हणजे त्यास **अतिक्रांता** <sup>१३६</sup> चारी म्हणतात.

( २ ) पार्श्वक्रान्ता व अपक्रान्ता ह्या दोन चारींत घोंटाळा झाला असावा असें वाटतें. नाट्यशास्त्रांत अपक्रान्तेचें लक्षण दिलेलें नाही. पण अभिनवगुप्तानें तें पुढीलप्रमाणें दिलें आहे:—

ऊरभ्यां चलनं कृत्वा कुंचितं पादमुद्धरेत् ।

पार्श्वे विनाक्षिपेच्चैनमपक्रान्ता तु सा स्मृता ॥

म्हणजे दोन्ही मांड्या हलवून कुंचित पाय उचलून बाजूस टाकला कीं अपक्रान्ता चारी झाली; पण पार्श्वे विनाक्षिपेत् यावरून हें लक्षण पार्श्वक्रान्तेचे आणि पुढें वर्णन केल्याप्रमाणें भरतानें दिलेल्या पार्श्वक्रान्तेच्या लक्षणांत पाय उचलून पुढें टाकीत आहों असें दाखवून परत तिथेंच टाकावयाचा असल्यानें तें अपक्रान्तेचे असावेसें वाटतें म्हणून या चारीस **पार्श्वक्रान्ता** व स्यालील चारीस अपक्रान्ता म्हटलें आहे.

( ३ ) कुंचित पाय वर करून गुडघा वक्षस्थलाइतका उंच न्यावा व दुसरा पाय उद्धटित करावा. ह्यांत पुढें जात आहेसें दाखवून तिथेंच राहिल्यानें हीस **अपक्रान्ता** चारी म्हणतात.

( ४ ) वरोल चारोंतील पाय उद्धटित न करतां नुसताच ठेवला म्हणजे त्यास ऊर्ध्वजालु<sup>१३६</sup> म्हणतात.

( ५ ) उजवा पाय पाठीमार्गे नेऊन अंचित करावा व मग टांच जमिनीस न लावतां पायाच्या अग्रभागानें जमिनीवर लोंकर टेंकावा. पैजणांतील घुंगरू बाजविण्यास ही चारो फार उपयोगाची असल्यामुळे हिला नूपुर-पादिका<sup>१३७</sup> असें म्हटलें आहे.

( ६ ) उजवा कुंचित पाय वर करून गुडघ्याहून वर जाईल असा पुढें फेंकावा व मग फक्त आंगठ्याच्याच पुढल्या टोंकाचा आधार घेऊन खालीं टेंकावा म्हणजे त्यास सूची-पाद<sup>१३८</sup> असें म्हणतात.

( ७ ) एक पाय कुंचित करून वर करावा आणि ह्या बाजूनें त्या बाजूस शोक्याप्रमाणें हलवावा आणि खाली टांकतांना टांचेच्या भारावर म्हणजेच अंचित करून टाकावा. पायाच्या ह्या शोक्याप्रमाणें हालणाऱ्या गतीवरून त्यास दोला-पाद<sup>१३९</sup> असें म्हटलें आहे.

( ८ ) कुंचित केलेला उजवा पाय वर उचलून दुसऱ्या पायाच्या डाव्या बाजूस अंचित करून असा टाकावा कीं, पोटाऱ्यांचें स्वस्तिक होईल. ह्या चारीला क्षिप्ता किंवा प्रक्षिप्ता<sup>१४०</sup> असें म्हटलें आहे.

( ९ ) जंघांत स्वस्तिक करून कुंचित पाऊल पुढें पसरारें व खालीं आण-  
तांना चवडा जमिनीवर टेंकावा. ह्या टेंकतांना दुसऱ्या पायांत अडकविला म्हणजे ह्या पादप्रचारास आविद्धा<sup>१४१</sup> चारी म्हणतात.

( १० ) पाय अंचित करून दुसऱ्या पायांत अडकवून घेऊन मग मांडीला टांच लागेल अशा तऱ्हेनें दुसऱ्या मांडीला त्यापायानें विळखा घालावा. याच स्थितींत शरीर वर उचलून वरच्यावर गिरकी घ्यावी आणि पाय खालीं टाकावा; म्हणजे दुसरा पाय गिरकी घेतांना फिरेल. यांत याप्रमाणें पाय फिरत असल्यानेंच यास उद्धृत्ता<sup>१४२</sup> म्हणत असतील.

( ११ ) पाय पाठीकडे वळवून डोक्याला लावावा व अशा स्थितींत एका-  
पायावर गिरकी मारावी म्हणजे त्यास विद्युत्-क्रांता<sup>१४३</sup> किंवा विद्युत् भ्रान्ता असें म्हणतात. नाट्यशास्त्रांत दिलेल्या शरोद्धृष्टं या एवजां 'शिरःश्लिष्टं' असा पाठ अभिनव गुप्तानें दिला आहे.

( १३७ ) भा. ना. १०-३०-३१. ( १३८ ) भा. ना. १०-३१-३२.

( १३९ ) ,, ,, १०-३२-३३. ( १४० ) ,, ,, १०-३३-३४.

( १४१ ) ,, ,, १०-३४-३५. ( १४२ ) ,, ,, १०-३५-३६.

( १४३ ) ,, ,, १०-३६-३७. ( १४४ ) ,, ,, १०-३७-३८.



( १२ ) पाय पाठी मागच्या बाजूला वळवून चोर्हाकडे आंतल्या आंत फिरवून बाजूस टांचेच्या आधारावर टेंकावा म्हणजे त्यास **अलाता**<sup>१४५</sup> म्हणतात.

( १३ ) पाय कुंचित करून वर उचलून दुसऱ्या पायाच्या मांडीच्या पाठी-मागे ठेवावा. असा ठेवला असता तो मांडीच्या अगदीं जवळ आल्यानें मांडीशीं त्रिकोण करील. हा त्रिकोण करणारा पाय मांडीशीं ठेवल्यावर त्या मांडीकडील बाजूस असें वळावें कीं कोंपर आणि गुड्या हींहि वळल्यासारखीं दिसतील. ही चारी करीत असतांना सर्पास भिऊन पळणाऱ्या मनुष्याप्रमाणें दिसतें म्हणून या चारीस **भुंजगवासिता**<sup>१४६</sup> म्हणतात.

( १४ ) अतिक्रान्तांतील पाय सम करून पोटरी बांकवून खोट मांडीस लावावी ( म्हणजे जेवावर जाईल ) व उडो मारून पाय टाकावा. ही चारी क्रमा-क्रमानें दोन्ही पायांनीं करावयाचा असतो. ही चारी करीत असतां धावणाऱ्या हरणाचा पाय जसा दुमडलेला दिसतो तसा यांत दुमडलेला दिसत असल्यानें व ह्यांत उडीहि मारावयाची असल्यानें ह्यास **हरिणीप्लुता** असें नांव दिलें असावें.

( १५ ) नूपुर पाय पुढें पसरून क्षिप्त करावा म्हणजेच कुंचित पाय उचलून दुसऱ्या पायाचे बाहेरील बाजूस पोटाच्याचें स्वास्तिक होईल असा टांचेच्या भारावर टेंकावा व मग तें स्वास्तिकांतील पाऊल उचलून पसरावें व खालीं टाकतांना आंचित करून दुसऱ्या पायांत अडकवावें. ह्या चारीस **दंडपादा** चारी<sup>१४८</sup> म्हणतात.

( १६ ) पाय अतिक्रान्त करून मग सम करावा व कमरेखालील भाग वळवून दुसऱ्या पायावर गिरकी मारावी म्हणजे **भ्रमरी**<sup>१४९</sup> नामक चारी होते.

२६ वर सांगितलेले हे बत्तीस प्रकारचे पादप्रचार करीत असातांना नर्तकांनं आपले हात कसे ठेवावेत ह्याबद्दलचा भरताचा नियम असा आहे कीं ' यतः पाद-स्ततो हस्तो यतो हस्तस्ततस्त्रिकं ' म्हणजे पाय जसजसा पुढें मागे फिरेल, तसतसा हात फिरवावा व हातावरोबरच कमरेच्या खालचा व वरचा भाग फिरवावा. चारीच्या शेवटीं हात नेहमीं कमरेवर ठेवावेत, असेंहि त्यानें सांगितलें आहे.

२७ ह्या चारीच्या संयोगानें मंडलें होतात. भरतानें दिलेल्या मंडलांतील प्रत्येक मंडलांत तीन पासून अष्टावीस पर्यंत चारींचा समावेश झाला आहे. हीं मंडलें जशी नृत्त करतांना तशींच किंबहुना त्याहूनहि अधिक ढाल, तलवार, धनुष्य, बाण इत्यादि हातांत घेऊन लढाई करतांना उपयोगी पडतात. पण नाटकांतील लढाई नाटकीच

( १४५ ) भा. ना. १०-३८-३९. ( १४६ ) भा. ना. १०-३९-४०.

( १४७ ) ,, ,, १०-४०-४१. ( १४८ ) ,, ,, १०-४१-४२.

( १४९ ) ,, ,, १०-४२-४३.

आणि तीहि लय-ताल-समन्वित करावयाची असल्यामुळे हे नाटकी लढाईतील पवित्रे म्हणजे एक प्रकारचे नृत्तच होय. म्हणून यांचे वर्णन इथेच दिले आहे. चारी-प्रमाणेच यांचेहि भौम व आकाशक असे भेद असून त्या प्रत्येकाचे दहा दहा प्रकार सांगितले आहेत ते असे:-

२८ आकाशक मंडलांतील पहिले मंडल म्हणजे अतिक्रान्त मंडल हे होय. हांत एकंदरीत तीन चारी करावयाच्या असतात. त्या म्हणजे जनित, अलात, व पार्श्वक्रान्त. कोणत्या पायाने यापैकी कोणत्या चारी करावयाच्या असतात त्याबद्दल भरताने नियम सांगितले आहेत. चारींचे विस्तृत वर्णन वर आल्यामुळे प्रत्येक चारी कशी करावी त्याचे विस्तृत वर्णन न करतां अमुक पायाने अमुक चारी करावी, हे दर्शविणारे कोष्टक दर एक मंडलाचे नांवांसाठी देण्याचे योजिले आहे व जेव्हा संबंध शरीरांत फरक करावयाचा असेल तेव्हा, किंवा चारीहून भिन्न प्रकारे नुसताच हात किंवा पाय इकडे तिकडे विशिष्ट पद्धतीने करण्यास सांगितले असेल तेव्हा, त्याचे मात्र विशेष स्पष्टीकरण केले आहे. चारींच्या किंवा पायांच्या अथवा शरीरांच्या विशिष्ट पद्धति सांगितल्या असतील त्यांच्या पाठीमागे जे क्रमांक घातले आहेत, त्यावरून कोणत्या क्रमाने चारी किंवा क्रिया कराव्यात, हे कळण्यास सुलभ जाईल. वर सांगितलेल्या तीन चारीने युक्त असलेल्या अतिक्रान्त मंडलाचे मात्र विस्तृत वर्णन, इतर मंडले कळण्यास सुलभ जावे, म्हणून सारली दिले आहे.

( १ ) अतिक्रान्ते मंडलांत पहिल्याने उजवा पाय जनित करावा म्हणजे मूठ छातीवर ठेऊन उजवा पाय अग्रतल संचर करून उद्धाहित करावा, नंतर डावा पाय अलात करावा म्हणजे मागचे बाजूस घेऊन अंतर्धर्तुळाकार फिरवावा व टाचेवर ठेवावा, आणि मग उजवा पाय पार्श्वक्रान्त म्हणजे मांडी हालवून आणि कुंचित करून बाजूस टाकावा.

( २ ) वामविद्धाचे लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीत सापडत नाही. परंतु भांडारकर-प्राच्यविद्या-संशोधकमण्डळा जवळ असलेल्या एका नाट्यशास्त्राच्या प्रतीत सारली श्लोक दिले आहेत.

सूची वामं पुरश्चैव त्रिकं तु परिवर्तयेत् ।

तथा दक्षिणमुद्धतमलातं चैव वामकम् ॥

परि ( कटि ) छिन्नं च कर्तव्यं बाह्य ( माय ) भ्रमरकेन हि ॥

अतिक्रान्तं पुनर्वांमं दण्डपादं च दक्षिणम् ।

विज्ञेयमेतत् व्यायामेष्वतिक्रान्तं तु मण्डलम् ।

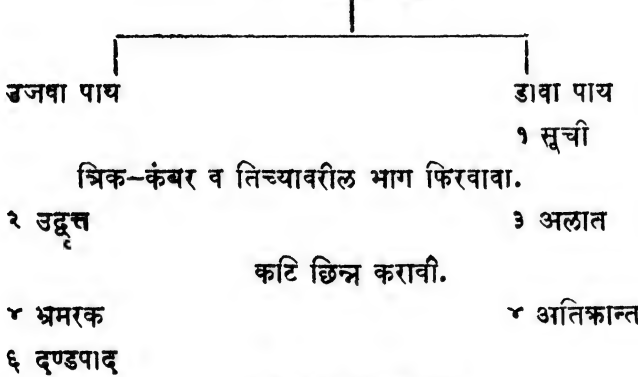
परंतु वरील श्लोक दिले आहेत त्याचे पूर्वीचे श्लोकांत

अलातं वामकं चैव पार्श्वक्रान्तं च दक्षिणम् ।

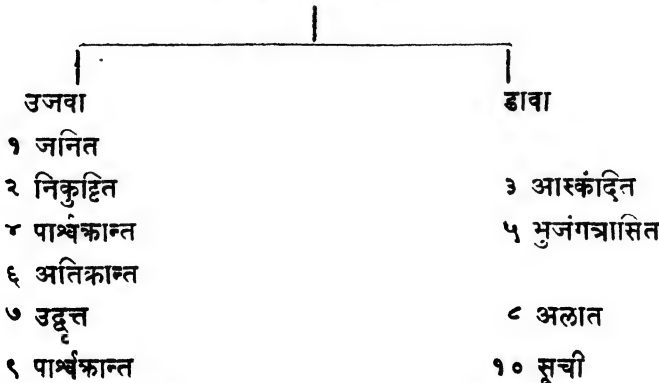
विज्ञेयमेतद्व्यायामेष्वतिक्रान्तं तु मण्डलम् ॥

म्हणून अतिक्रान्त मंडलाचें वर्णन दिलें आहे. यावरून अतिक्रान्तमंडल परत सांगितलें असेल असें म्हणण्याऐवजीं वामविद्ध मंडलाचें लक्षण सांपडत नाही, तें हेंच असावें व 'विज्ञेयमेतद्व्यायामे वामविद्धं तु मंडलम्' म्हणण्याऐवजीं चुकून 'अतिक्रान्तं तु मंडलम्' असें म्हटलें असावेंसें वाटतें. हें वामविद्ध मण्डलाचेंच लक्षण असावें, असें म्हणण्यास दुसरा एक आधार आहे व तो म्हणजे आकाशक काय किंवा भौम काय, कोणत्याहि मंडलांतील पहिली चारी उजव्या पायानें करण्यास सांगितली आहे परंतु ह्या मंडलांत मात्र ती चारी डाव्या पायानें करण्यास सांगितली आहे, ह्यावरूनच ह्या मंडलाला वामविद्ध हें नांव पडलें असावें व वर उद्धृत केलेलें याचेंच लक्षण असावें असें वाटतें.

### ( १ ) वामविद्ध.



### ( १ ) विचित्र.<sup>१५१</sup>



( ४ ) सूचीविद्ध.<sup>१५३</sup>

उजवा	डावा
१ सूची	२ अपक्रान्त
३ पार्श्वक्रान्त	४ सूची
त्रिक फिरवावें.	
५ पार्श्वक्रान्त	६ अतिक्रान्त
७ सूची	८ अपक्रान्त
९ पार्श्वक्रान्त	

( ५ ) दण्डपाद.<sup>१५४</sup>

उजवा	डावा
१ दण्डक्रम	२ सूची
त्रिक फिरवावें.	
३ उद्धृत	४ अलात
५ पार्श्वक्रान्त	७ अतिक्रान्त
६ भुजंगत्रासित	९ सूची
८ दण्डपाद	

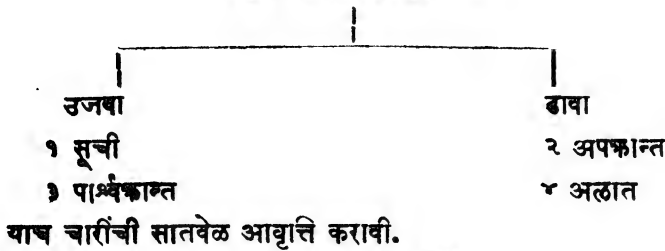
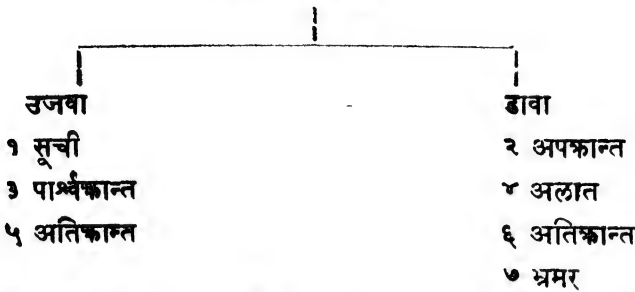
त्रिक आवृत्त करावें.

( ६ ) विवृत्त.<sup>१५५</sup>

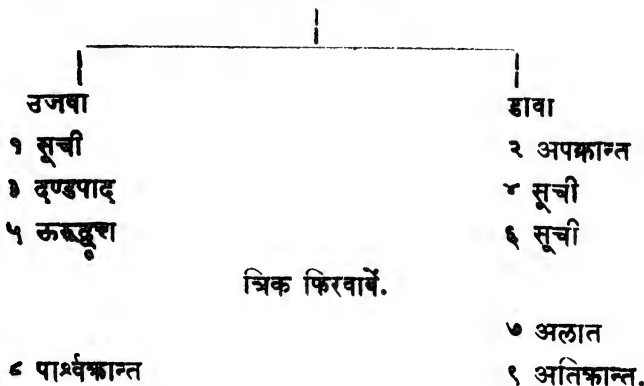
उजवा	डावा
१ जनित	३ आस्कंदित
२ निकुटित	५ अलात
४ उद्धृत	७ पार्श्वक्रान्त
६ सूची	
८ आक्षिप्त	
त्रिक फिरवावें.	
९ दण्डपाद	१० सूची
त्रिक फिरवावें.	
११ भुजंगत्रासित	१२ अतिक्रान्त

( १५३ ) भा. ना. ११-११-१३. ( १५४ ) भा. ना. ११-१४ ते १६.

( १५५ ) ,, ,, ११-१७ ते २०.

( ७ ) ललितसंचर.<sup>१५८</sup>( ८ ) अलात.<sup>१५९</sup>

याचें लक्षण देतांना 'अतिक्रान्तः पुनश्चाद्यो' असें आरंभींच म्हटलें आहे. यांतील 'पुनः' शब्दावरून ललित संचरांतील पहिल्या चारी घेऊन त्यांच्या नंतर यांत दिलेल्या शेवटील तीन म्हणजे अतिक्रान्त, अतिक्रान्त व भ्रमर या तीन कराव्यात, असें म्हणण्याचा भरताचा आशय दिसतो. म्हणून यांतील चारहि चारी प्रथम घेऊन त्यांत अलाताच्या तीन चारी घालून एकंदर सात चारींचें कोष्टक बर मांडलें आहे.

( ९ ) ललित.<sup>१६०</sup>

त्रिक फिरवावें.

( १५६ ) भा. ना. ११-२१, २२ ( १५७ ) भा. ना. ११-२३

( १५८ ) ,, ,, ११-२४ ते २७

## ( १० ) कान्त. १५९

उजवा

१ सूची

३ पार्श्वकान्त

डावा.

२ अपकान्त.

४ पार्श्वकान्त.

ह्याच चार चारी परत एकवेळ ह्याच क्रमानें कराव्या.

५ सूची.

६ अपकान्त.

याप्रमाणें आकाशक मण्डलें झालीं.

२९ भौम मंडलें हि दहा आहेत हें वर सांगितलेंच आहे. त्यांचीं कोष्टकें किंवा संक्षिप्त वर्णन झालीं दिलें आहे.

## ( १ ) भ्रमरक. १६०

उजवा

१ जनित

३ शकटास्य

४ भ्रमरंक

डावा.

२ आस्कंदित.

पाय पसरावा.

त्रिक किरणार्धे

५ आस्कंदित.

६ शकटास्य. नंतर डावापाय पाठीमागें ओढावा. मग ६ भ्रमरक

७ आस्कंदित

## ( २ ) आस्कंदित. १६१

उजवा

१ भ्रमरक

३ शकटास्य

डावा.

२ अद्रित

त्रिक किरणार्धे.

( १५९ ) भा. ना. ११-२७ ते ३० ( १६० ) भा. ना. ११-३१ ते ३४

( १६१ ) " " ११-३४ ते ३७

४ ऊरुद्वृत

५ पाय पाठीमागें ओढून घ्यावा.

त्रिक फिरवावें.

६ आस्कंदित.

७ शकटास्य करून हाच पुढे  
केलेला पाय आघटून सार्ली टाकावा.( ३ ) आवर्त. <sup>१६२</sup>

उजवा

डावा

१ जनित

२ निकुटित

३ शकटास्य

४ ऊरुद्वृत

५ पाय पाठीमागें

याजूस ओढावा.

६ चापगति.

७ आस्कंदित

८ शकटास्य.

९ भ्रमरक

त्रिक फिरवावें.

१० पायपाठीमागें ओढावा

( ४ ) समोसरितेवर्त्तित दोन्ही समपाद करून उभें रहावें व हात छाती जवळ आणून त्यांनीं आवेष्टित उद्देष्टित करीत करीत चापगति करावी. मंतर हात कमरेवर ठेऊन शरीराचा उजवा भाग फिरवावा. मग डावा भाग असाच फिरवून डावा पाय पुढें टाकावा. हे भौम मंडलांपैकीं चवथें मंडल होय.

( ५ ) पांचवें भौम मण्डल म्हणजे एलकाक्रीडित. यांत जमिनीवर सूची-विद्ध पाय ठेऊन एलकाक्रीडित करावें व तसें करीत असतां भ्रामर त्रिक फिरवावे नंतर सूचीविद्ध आणि अपविद्ध पाय करून ( क्रमानें ) फिरवावेत.

( ६ ) अङ्कित. <sup>१६५</sup>

उजवा

डावा.

१ उद्देष्टित करून फिरवावा व आस्कंदित करावा.

२ शकटास्य करून मागें घ्यावा.

( १६२ ) भा. ना. ११-३८ ते ४० ( १६३ ) भा. ना. ११-४० ते ४३

( १६४ ) " " ११-४४ ते ४५ ( १६५ ) " " ११-४६ ते ४८

३ मार्गे घेऊन चाषगति करावी.

५ अपसर्पित.

४ अड्डित

६ अमरक.

६ आस्कंदित करून पाय जमिनीवर आपटावा.

( ७ ) शकटास्य. <sup>१६६</sup>

उजवा	डावा.
१ जनित.	
२ निकुटित.	
३ शकटास्य.	४ आस्कंदित.
५ शकटास्य	६ शकटास्य

( ८ ) अध्यर्ध. <sup>१६७</sup>

उजवा	डावा.
१ जनित	
२ आस्कंदित	३ अपसर्पित.
४ शकटास्य	

या सर्वांची पुनरावृत्ति करणें.

( ९ ) पिष्टकुट्ट. <sup>१६८</sup>

उजवा	डावा.
१ सूची	२ अपक्रान्त
३ भुजंगत्रासित	४ भुजंगत्रासित.

भुजंगत्रासित पायांनीं गिरक्या घ्याव्यात.

( १० ) शेषटील दहावें भौम मंडल म्हणजे चाषगत <sup>१६९</sup> होय. यांत क्रमानें एकदां उजव्या व एकदां डाव्या अशा दोन्ही पायांनीं वारंवार चाषगति करीत हिंदावयाचें असतें.

( १६६ ) भा. ना. ११-४९ ते ५० ( १६७ ) भा. ना. ११-५१ ते ५२

( १६८ ) „ „ ११-५३ ते ५४ ( १६९ ) „ „ ११-५५ ते ५६



३० या प्रमाणें चारी व त्यांचे संयोगानें होणारीं मंडलें झालीं. आतां या नृत्तांतील मोठा आणि महत्वाचा जो भाग राहिला तो म्हणजे नृत्यपाद-समन्वित अंशीं एकशें आठ करणें व त्या करणांचे संयोगानें होणारे अंगद्वार हा होय. पण याचें वर्णन करण्यापूर्वी या करणांपैकीं कांहीं करणांत नाटकीं लढाईतील शस्त्राचें सोडतांना कक्षा पवित्र्यांत उभें रहावें हें सांगणारीं भरतानें जीं सहा स्थानें दिलीं आहेत त्यांपैकीं कांहींचा उपयोग होत असल्यानें आधीं त्या सहा स्थानांचें वर्णन करून मग या करणांचा विचार करूं.

( १ ) एका पायाची मांडी किंचित् वांकडी करून पाय ताठ ठेवावा व दुसरा जमिनीपासून किंचित् उचललेला व बोटे बाजूस वळवलेला ( पाय आडवा ठेवला म्हणजे-जो पाय असेल त्याप्रमाणें-बोटें आपल्या डाव्या किंवा उजव्या बाजूस होतील ) असा पहिल्या पायापासून अडीच ताल-अंतरावर ठेवावा, म्हणजे पहिला पाय ताठ असल्यानें हा किंचित् वांकडा होईल व उचलल्या सारखा दिसेल. वांतील कमरेवरील भाग सरळ, सारखा व सौष्ठवांत ठेवावयाचा असतो. ह्या प्रकारें उभें राहिलें असता ह्याला वैष्णव स्थान म्हणतात.

( २ ) सर्व<sup>१०२</sup> अंग सरळ, सारखें व सौष्ठवांत ठेऊन दोन्ही पाय एकताल अंतरावर व एकाच रेषेंत ठेवावेत म्हणजे ह्या स्थानास समपाद स्थान म्हणतात.

( ३ ) दोन्ही<sup>१०३</sup> पाय वांकडे करून आडवे ठेवावेत म्हणजे त्यांचीं बोटें समोर न राहतां डाव्या व उजव्या बाजूस जातील. या स्थानास वैशाख स्थान म्हणतात.

( ४ ) पेंड्रें<sup>१०४</sup> स्थानांतील पाय वैशाख स्थानाप्रमाणेंच असतात. मात्र यांत अंतर चार ताल असतें व यांत कंबर गुडल्याच्या रेषेंत येईल इतकी सार्ली वांकविलेली असते.

( ५ ) ऐन्द्रें<sup>१०५</sup> स्थानांतील वर्णिलेल्या स्थितीप्रमाणें उभें राहून उजवा पाय बाजूस ठेवण्या ऐवजीं पांच ताल पुढें ठेवला म्हणजे त्यास आलीढ स्थान असें म्हणतात.

( ६ ) प्रत्यालीढांत<sup>१०६</sup> आलीढा प्रमाणेंच उभें राहून उजवा पाय कुंचित व डावा पाय आलीढाप्रमाणें पांच ताल पुढें टाकावयाचा असतो.

३१ येथपर्यंत नुसत्या पायांचें वर्णन झालें. आतां हात व पाय या दोहोंच्या संयुक्त क्रियांचा विचार केला पाहिजे. ह्या हस्तपादांच्या संयुक्त क्रियांस भरतानें

( १०० ) भा. ना. १०-४८, ४९ ( १०१ ) भा. ना. १०-४९ ते ५१

( १०२ ) ,, ,, १०-५६ ( १०३ ) ,, ,, १०-५९

( १०४ ) ,, ,, १०-६३ ( १०५ ) ,, ,, १०-६४

( १०६ ) ,, ,, १०-६७

करण असे नांव दिले आहे. हीं करणें एकंदरीत एकशेंआठ आहेत. हीं करणें देतांना भरतानें सामान्य नियम दिला आहे तो असा कीं करणांत<sup>१७७</sup> बहुधा डावा हात वक्षस्थलावर ठेवावा व उजवा हात पादक्रियेस अनुसरून ठेवावा. करणांत ज्या ठिकाणीं विशिष्ट पद्धतीनें हात ठेवण्यास सांगितले असतील तिथें अर्थातच हा नियम लागू नाही. पण जिथें हाताबद्दल काहींच सांगितलें नसेल तिथें हा नियम लागू करावा. अभिनवगुप्ताच्या म्हणण्याप्रमाणें कोणतेंहि करण करण्यास सुरुवात करण्यापूर्वी आणि अंगहाराप्रमाणें एकामागून एक अनेक करणें असतील तेव्हां, आय करणाचे पूर्वी पुढील नियम लावावाः—समपादांत व सौष्ठवांत उभें रहावें व हात कोणत्याहि प्रकारचे करण्यापूर्वी व्यावर्तित परावर्तित करून मग सांगितलेल्या विशिष्ट प्रकारचे करावेत व शेवटीं आवेष्टित उद्देष्टित करीत त्या विशिष्ट स्थितींतून काढून खाली सोडावेत. त्याचप्रमाणें कोणत्याहि करणापूर्वी किंवा अंगहाराप्रमाणें अनेक करणें ज्यांत येतात त्या करणांतील पहिल्या करणाचे आरंभी, निरनिगळ्या प्रकारांनीं पाय ठेवण्यासंबंधीहि त्यानें काहीं नियम सांगितले आहेत. पण हें सर्व कोणत्या आधारावर आहे याचा त्यानें कोठेंच उल्लेख केलेला नसल्यानें, त्यांचा येथें विचार न करतां पुढील करणांचें वर्णन फक्त नाट्यशास्त्राच्या आधारावरच लिहिलें आहे.

३२ नाट्यशास्त्रांत या एकशें आठ करणांची जरी नामावलि दिली असली तरी लक्षणें देतांना स्वस्तिक, दंडपक्ष, भुजंगत्रस्तरेचित, नूपर, वैशाखरेचित, परिछिन्न आणि ललित या सात करणांची लक्षणें दिलेलीं आढळत नाहीत. कदाचित तीं गहाळ झालीं असावीत. नटराजाच्या<sup>१७८</sup> देवळांतील चित्रांखाली जीं करणांचीं लक्षणें दिलीं आहेत, त्यांत स्वस्तिक, दंडपक्ष, भुजंगत्रस्तरेचित, नूपर व वैशाखरेचित यांचीं लक्षणें सांपडतात परंतु परिछिन्न आणि लोलित यांचीं लक्षणें सांपडत नाहीत. हीं दोनहि अभिनवगुप्तानें आपल्या टीकेंत दिलीं आहेत. नाट्यशास्त्र, नटराजाचें देवालय व अभिनवभारती यांपैकीं कोठेंहि सारींची सारीं लक्षणें सांपडत नाहीत. पण या तिहींचें एकीकरण केलें असता सर्व प्रकारचीं लक्षणें आढळतात, तीं खालीं दिलीं आहेत, हातां पायांच्या निरनिराळ्या अवस्थांचें वर्णन आधींच पूर्णपणें केलें असल्यामुळे तें व तसेंच शरीराच्या इतर अवयवांचें वर्णन पुनःपुनः दिलें नाही. खालीं क्रियांची नुसतींच नांवें सांगितलीं आहेत. पण ज्या ठिकाणीं विशेष घोंटाळा होण्यासारखा असेल तिथें किंवा इतर काहीं ठिकाणीं कळण्यास सुलभ जावें म्हणून व वाचण्यास कंटाळवाणें होऊं नये म्हणून, काहींचें थोडक्यांत वर्णन दिलें आहे.

( १ ) पहिलें करण तलपुष्पपुट<sup>१७९</sup> होय. हांत पुष्पपुट हात, अग्रतल-संचर पाय व पार्श्वभाग संनत करावयाचा असतो, म्हणजे नर्तकांनं उजव्या पायाचीं बोटे जमिनीवर टेंकून त्यांवर उभें रहावें, उजवा हात सर्पशीर्ष करून ( सर्व बांटे एकमेकांस चिकटवून तळ हात खोलगट करून व हाताचीं बोटे वर करून ) त्या हाताच्या तळहातावर दुसऱ्या हाताचीं बोटे चिकटवून ठेवावीत व हे हात डाव्या बाजूस ठेवावेत आणि डावी बाजू किंचित वांकवावी.

( २ ) वर्तित<sup>१८०</sup> करणांत दोन्ही हातांचीं मनगटे आकुंचित करून दोन्ही हातांचीं बोटे व्यावर्तित परावर्तित करून हात मांड्यांवर टाकावेत.

( ३ ) हात व्यावर्तित परावर्तित करून शुकतुण्ड करावेत आणि मांड्या हलवाव्यात म्हणजे त्या करणास चालितोरु<sup>१८१</sup> म्हणतात.

( ४ ) अपाविद्ध<sup>१८२</sup> करणांत उजवा हात शुकतुण्ड करून एकदां वाटोळा फिरवून मांडीच्या पाठकिडे लाऊन ठेवावयाचा असतो आणि डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावयाचा असतो.

( ५ ) समनर्त<sup>१८३</sup> करणांत सर्व शरीराची ठेवण स्वाभाविक ठेऊन उभें रहावयाचें असतें म्हणजे पाय एकमेकांस जोडून दोन्ही पायांचीं नखें सारखीं एका रेषेंत येतील असे ठेवावयाचे असतात आणि हात सरळ खालीं सोडावयाचे असतात.

ह्या करणाचे लक्षणांत हात प्रलंबित असावेत असें सांगितलें आहे. व त्यास धरूनच वरील अर्थ केला आहे. पण अभिनवगुप्त प्रलंबित हात करणें म्हणजे लताख्य हात करणें, असें म्हणतो.

( ६ ) हातांची पताकाअलि करून वक्षःस्थलावर ठेवावी, मान उन्नत करावी व खांदे किंचित वांकडे करावेत म्हणजे त्यास लीन<sup>१८४</sup> करण म्हणतात.

( ७ ) हात स्वस्तिक करून रोचित केले व मग एकमेकांत घालून परत मोकळे करून कमरेवर ठेविले म्हणजे त्या करणास स्वस्तिकरोचित<sup>१८५</sup> असें म्हणतात.

( ८ ) आखण्डल म्हणजे ऐंद्र स्थानांत उभें रहावें व हातांचें स्वस्तिक करून ते विरुद्ध बाजूस आपल्या समोर बसणाऱ्या मनुष्याला अभिमुख असे आणि तळहात वर दिसतील असे ठेवावेत. या करणास मंडलस्वस्तिक<sup>१८६</sup> म्हणतात.

( १७९ ) भा. ना. ४-५९

( १८० ) ,, ,, ४-६० ( पा. भे. कुञ्चितो.....व्यावृत्तपग्वर्तितो । )

( १८१ ) ,, ,, ४-६१ ( पा. म. ऊरू.....॥ ६१ )

( १८२ ) भा. ना. ४-६२

( १८३ ) भा. ना. ४-६३ ( १८४ ) भा. ना. ४-६४

( १८५ ) ,, ,, ४-६५ ( १८६ ) ,, ,, ४-६६

( ९ ) उजवा हात उजव्या खांद्यावर व डावा डाव्या खांद्यावर ठेऊन बोटांनी दोन्ही खांद्यावर हळूहळू ठोकावे, तसेंच दोन्ही पायांची बोटेहि जमिनीवर हळूहळू ठोकावीत म्हणजे त्यास कुट्टक म्हणतात.

( १० ) खांद्या आकुंचित करून त्यावर त्या बाजूचा हात वरिल प्रमाणे ठेऊन बोटे हळूहळू ठोकावीत. दुसरा हात आपल्या तोंडा समोर बोटे करून ठेवावा. उजवा पायहि वरिलप्रमाणे कुट्टित करावा व डावा पाया स्तब्ध ठेवावा. म्हणजे त्यांत शरीराचा अर्धाभाग शांत रहात असल्याने व दुसऱ्या अर्धा भागाने ठोकण्याची क्रिया होत असल्याने, या करणास अर्धनिकुट्टित असे म्हटले आहे.

पाय निकुट्टित करणे व उद्धटित करणे यांतील भेद लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. निकुट्टितांत खोट टेंकून बोटे जमिनीवर हळूहळू आपटावयाची असतात व उद्धटितांत चवडा टेंकून खोट जमिनीवर हळूहळू आपटावयाची असते. जेव्हा या दोन्ही क्रिया एकसमयावच्छेदे करावयाच्या असतात तेव्हा त्यास स्फोटन असे म्हणतात.

( ११ ) दोन्ही हात दोन्ही बाजूस वर उचलून पल्लव करावेत म्हणजे पताका हस्त करून मनगटांत सैल सोडून हालवावेत व कंबर छिन्न करावी म्हणजे पुढे मार्गे हलवावी. या करण्यास कटिछिन्न करण म्हणतात.

( १२ ) उजवा हात अपविद्ध करावा म्हणजे तोंडासमोरून नेऊन डोक्यावर उचलून धरावा व उजव्या पायाकडील भाग चिकित् वांकवून तो सूची करून जमिनीवर हळूहळू ठोकावा. यास अर्धरेचित म्हणतात.

( १३ ) पाय स्वस्तिक करावेत, हात रेचित करून छातीवर ठेवावेत व छाती आकुंचित करावी. या करणास वक्षःस्वस्तिक असे म्हणतात. वक्षः-स्वस्तिक या नांवावरून रेचित हात करून नंतर जेव्हा छातीवर ठेवण्यास सांगितले आहेत, तेव्हा ते स्वस्तिक करून ठेवावयाचे असतील असे वाटते.

( १४ ) उजवा पाय अंचित करावा म्हणजे त्याची बोटे आकुंचित करून तो टाचेवर उभा करावा आणि हात रेचित करावेत म्हणजे हंसपक्ष हात फिरवून उताणे करून व बाहू पसरून ठेवावेत. ह्यांत नर्तक उन्मत्त झालेल्या माणसाप्रमाणे हात पाय करीत आहे असे दिसते म्हणून यास उन्मत्त<sup>१९२</sup> करण असे नांव दिले असवे.

( १८७ ) भा. ना. ४-६७

( १८८ ) भा. ना. ४-६८

( १८९ ) ,, ,, ४-६९

( १९० ) ,, ,, ४-७०

( १९१ ) ,, ,, ४-७१

( १९२ ) भा. ना. ४-७२

( १५ ) पंधरावें करण म्हणजे स्वस्तिक<sup>११३</sup> होय. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीत याचें लक्षण देताना बराच घोंटाळा झाला आहे. पृष्ठस्वस्तिकांतील शेवटील तीन चरण व स्वस्तिकांतील पहिला चरण मेळवून

हस्ताभ्यामथ पादाभ्यां स्वस्तिकौ चरणौ यदा ।

अपक्रान्तार्धसूचीभ्यां तत्पृष्ठस्वस्तिकं भवेत् ॥

याप्रमाणें श्लोक दिला आहे. पण भांडारकर-प्राच्यविद्या-संशोधन- मंदिरांतलि एका प्रतीत या दोनही स्वस्तिकांचीं लक्षणें सांपडलीं. अभिनवगुप्तानेंहि आपल्या टीकेंत तींच लक्षणें दिलीं आहेत तेव्हां तीं बरोबर असावीत असें मानण्यास हरकत नाही. तीं खालील प्रमाणें आहेतः—

हस्ताभ्यामथ पादाभ्यां भवतः स्वस्तिकौ यदा ।

तत्स्वस्तिकामिति प्रोक्तं करणं करणार्धीभिः ॥

विक्षिप्तोत्क्षिप्तबाहुभ्यां स्वस्तिकौ चरणौ यदा ।

अपक्रान्तार्धसूचीभ्यां तत्पृष्ठस्वस्तिकं भवेत् ॥

यावरून हातांपायांचीं स्वस्तिकें करून उभें राहिलें म्हणजे त्यास स्वस्तिक करण म्हणतात.

( १६ ) पृष्ठ-स्वस्तिकांत हात सारखे वेडेवाकडे फेंकावयाचे असतात कदाचित् ते फेंकतां फेंकतां मधेंच हाताचें स्वस्तिक होईल असें फेंकावयाचे असतील आणि पायांनीं अपक्रान्त चारी करून ७६ नंबरच्या करणांत सांगितलेल्या अर्धसूचीकरणांतील पाय करून शेवटीं दोन्ही पायांचें स्वस्तिक करावयाचें असतें. दिलेल्या लक्षणांत पायांचें स्वस्तिक कोणत्या बाजूस करावें तें दिलेलें नाही. पण पृष्ठस्वस्तिक ह्या नांवावरून तें पाठीमागच्या बाजूस करावयाचें असेल, असें वाटतें.

( १७ ) विस्वस्तिकांत<sup>११४</sup> हाता पायांचें, पुढें तसेंच दोहों बाजूस-स्वस्तिक होईल असे उभें राहावयाचें असतें. याप्रमाणें उभें राहण्यास कमरेंत वांकून पायांचें स्वस्तिक करावें, उजवा हात डाव्या मांडीच्या बाजूस मांडीच्या पाठीमागे जाईल असा व डावा हात उजव्या मांडीच्या बाजूस उजव्या मांडीमागे जाईल असा ठेवावा म्हणजे समोर पायांचें व बाहुंचें स्वस्तिक होईल आणि मांड्या व पंजे यांचीं डाव्या व उजव्या बाजूस अशीं दोन स्वस्तिकें होतील.

( १८ ) उजवा पाय अलात करावा व उजवा हात ४७ नंबरच्या ४४ विसर करणांत सांगितल्याप्रमाणें करून ऊर्ध्वजानु चारी करावी. ह्या करणास अलात<sup>११५</sup> करण म्हणतात

( १९३ ) भा. ना. ४ - ७३ प्रथमपाद ( १९४ ) भा. ना. ४ - ७४

( १९५ ) ,, ,, ४ - ७५

( १९ ) कटीसम<sup>१९६</sup> करणांत पायांचें स्वस्तिक करून पाय काढून ग्यावा व दोन्ही हात कटीवर ठेऊन कमरेची एक बाजू जरा वर करावी.

( २० ) ज्यावेळीं डावा हात हृदयावर ठेऊन उजवा हात दूर करून रोचित करतात व नंतर तो रोचित हात अपविद्ध करतात म्हणजे तोंडासमोरून डोक्यावर नेऊन उचलून धरतात, त्यावेळीं त्या करणास आक्षिप्तरोचित<sup>१९७</sup> असें म्हणतात.

( २१ ) विक्षिप्ताक्षितकांत हात पाय हवे तसे दूर फेंकून परत जवळ आणावयाचे असतात व हीच क्रिया वारंवार करावयाची असते.

( २२ ) पाय स्वस्तिक ठेऊन उजवा हात कमरेवर व डावा वक्षःस्थलावर ठेवला की त्यास अर्धस्वास्तिक<sup>१९८</sup> म्हणतात. यांत फक्त पायांचेंच स्वस्तिक होत असल्यानें ह्यास हें नांव असावें असें वाटतें.

( २३ ) अंचितं करणांत बोटे व्यावृत्त परिवृत्त करून मग डावा हात वक्षःस्थलासमोर वांकडा करून नाकाच्या शेंड्यासमोर ठेवावा.

( २४ ) उजवें पाऊल कुंचित करून दुसऱ्या पायाच्या मांडीशीं असें ठेवावें कीं त्यामुळे पायांचा त्रिकोण होईल. नंतर मांडी, गुडघा व कूटी बाजूस वळवावी. ह्या प्रकारच्या हस्तपादाक्रियेस भुजंगत्रासितं<sup>१९९</sup> असें म्हणतात.

( २५ ) पाय कुंचित करून गुडघा उंच करावा व यास अनुसरूनच हात करावेत म्हणजे डावा हात वक्षःस्थलावर व उजवा उजव्या पायाप्रमाणें कुंचित करून वर उचलावा. याला ऊर्ध्वजानु<sup>२००</sup> म्हणतात.

( २६ ) विकुंचितं<sup>२०१</sup> करणांत डावा हात आकुंचित करून बाजूस ठेवावा व उजवा हात नाकाच्या शेंड्यासमोर आणून ठेवावा म्हणजे अर्धातूच तो वांकून आकुंचित झालेला दिसेल.

( २७ ) पाय वाटोळे फिरवून परत जवळ आणावेत व हात उद्धेष्टित करून अपविद्ध करावेत. ह्या करणास मत्तंछि<sup>२०२</sup> असें म्हणतात.

( २८ ) अर्धमत्तंछि<sup>२०३</sup> हात पाय अडसळल्यासारखे करून मार्गे टाकावेत. डावा हात रोचित करावा व उजवा हात कमरेवर ठेवावा.

( १९६ ) भा. ना. ४-७६

( १९७ ) भा. ना. ४-७७

( १९८ ) ,, ,, ४-७८

( १९९ ) ,, ,, ४-७९

( २०० ) ,, ,, ४-८०

( २०१ ) ,, ,, ४-८१

( २०२ ) ,, ,, ४-८२

( २०३ ) ,, ,, ४-८३

( २०४ ) ,, ,, ४-८४

( २०५ ) ,, ,, ४-८५

( २९ ) उजवा हात रेचित करून उजवा पाय निकुटित केला व डावा पाय दोला केला—ह्या बाजूने त्या बाजूस हलवीत राहिले—म्हणजे त्या करण्यास **रेचकनिकुट्टक** असे म्हणतात. कारण यांत रेचन व निकुटन या दोनही प्रकारच्या क्रिया असतात.

( ३० ) हात खटकामुख करून आपल्यासमोर यांची पाठ व विरुद्ध बाजूस तळहात होतील असे नाभीसमोर ठेवावेत व पाय अपक्रान्त करून सूचीविद्वांत ( ह्या करतां नं. ७७ चें करण पद्द ) सांगितल्याप्रमाणें करावें म्हणजे त्यास **पादापविद्धक** करणं म्हणतात.

( ३१ ) **वलितं** करणांत उजवा हात अर्पावद्ध असतो व उजवा पाय सूची असतो आणि यांत त्रिक फिरवलेलें असतें.

( ३२ ) उजवा हात बाजूस करून वाटोळा फिरवावा, डावा हात दोलित करावा व पायांचें स्वस्तिक करून त्या स्वस्तिकांतून पाय दूर करावा म्हणजे त्यास **घूर्णितं** करणं म्हणतात.

( ३३ ) **ललितं**<sup>२९०</sup> करणांत दोनही हात करिहस्त करावेत व उजवा पाय निकुटित करावा.

( ३४ ) **दण्डपक्षांत**<sup>३११</sup> पाय उर्ध्वजानू करावा व त्यावर उजवा हात लतारुख करीत रहावें.

( ३५ ) **भुजंगत्रैस्तरोचितांत** वर सांगितल्याप्रमाणें भुजंगत्रासित करून दोन्ही हात डाव्या बाजूस रेचित करावेत.

( ३६ ) हात रेचित करून लतारुख करावेत व त्रिक फिरवून पाय नूपुर करावा म्हणजे उजवा पाय पाठीमागच्या बाजूस नेऊन अंचित करावा. मग टांच जमिनीस न लावतां पायाचा अग्रभाग जमिनीवर लवकर लवकर ठोकावा—आपटावा—म्हणजे यास **नूपुर**<sup>३१३</sup> करणं म्हणतात.

( २०६ ) भा. ना. ४-८६ ( २०७ ) भा. ना. ४-८७

( २०८ ) ,, ,, ४-८८ ( २०९ ) ,, ,, ४-८९

( २१० ) भा. ना. ४-९०

( २११ ) न. ऊर्ध्वजानु विधायाथ तस्योपरि लतां म्यसेत् ।

दण्डपक्षच तत्प्रोक्तं करणं तत्त्ववेदिभिः ॥

( २१२ ) न. भुजंगत्रासितं कृत्वा यत्रोभावपि रेचितौ ।

वामपार्श्वस्थितौ हस्तौ भुजंगत्रस्तरोचितम् ॥

( २१३ ) न. त्रिकं सुबलितं कृत्वा लतारेचितकौ करौ ।

नूपुरं च तथा पादं करणे नूपुरे न्यसेत् ॥

( ३७ ) <sup>३१४</sup>अमरक करणांत डावा पाय दोलित करून दोन्ही हात उद्वेष्टित करावेत आणि त्रिक हलवावें.

( ३८ ) डावा हात अंचित करावा म्हणजे वांकवून छातीसमोर आणून ठेवावा. उजवा हात चतुर करावा व उजवा पाय जमिनीवर हळुहळू ठोकावा म्हणजे <sup>३१५</sup>चतुर करण होतें.

( ३९ ) <sup>३१६</sup>भुजंगाश्रितांत उजवा पाय भुजंगत्रासिताप्रमाणें म्हणजे कुंचित करून दुसऱ्या पायाच्या मांडीजवळ असा ठेवावा कीं, त्यामुळें उजवा पाय त्रिकोणारूति दिसेल. उजवा हात रेचित करावा म्हणजे हंसपक्ष हात करून वर उचलून फिरवावा व नंतर आपल्यासमोर उताणा करून पसरून ठेवावा, आणि डावा हात लताख्य करावा म्हणजे पताका हात करून मनगटांत सैल सोडून बाजूस हलवावा .

( ४० ) <sup>३१७</sup>दण्डकरेचितांत हातपाय दंडाप्रमाणें म्हणजे एकाद्या काठीप्रमाणें इकडे तिकडे फेंकून नंतर रेचित करावेत. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत

विक्षिप्तहस्तपादं च समन्ताद्यत्र दण्डवत् ।

रुखातेन तद्विकरणं ज्ञेयं दण्डकरेचितम् ॥

असा पाठ आहे, पण नटराजाच्या देवळांतील श्लोकांत 'रुखातेन' च्याऐवजीं ' रेच्यते ' असा पाठ आहे. ह्या करणाच्या दण्डकरेचित या नांवावरून रेच्यते हाच पाठ बरोबर असावा असें वाटतें व म्हणून तोच धरून वरील अर्थ केला आहे.

( ४१ ) उजवा पाय पाठीकडे डोक्यावर उंच नेऊन दोन्ही हात जमिनीवर टेकावेत व त्याच्या बोटांनीं जमिनीवर ठोकावें. त्यांतील वृश्चिकाप्रमाणें दिसणाऱ्या शरीरावस्थेमुळें यास वृश्चिक आणि हात जमिनीवर ठोकावयाचे असल्यामुळें निकुटित म्हणून <sup>३१८</sup>वृश्चिकनिकुटित हें नांव दिलें असावें.

( ४२ ) उजवा पाय सूची करून मग अपविद्ध करणाप्रमाणें करावा व कटि रेचित करावी म्हणजे त्यास <sup>३१९</sup>कटिभ्रान्ति असें म्हणतात.

( ४३ ) उजवा पाय अंचित करावा व मग कुंचित करून त्याचा तळवा व बोटें वर येतील इतका पाठीकडे वळवावा म्हणजेच वृश्चिक करावा आणि डावा

( २१४ ) भा. ना. ४--९१

( २१५ ) भा. ना. ४--९२

( २१६ ) ,, ,, ४--९३

( २१७ ) ,, ,, ४--९४

( २१८ ) ,, ,, ४--९५

( २१९ ) भा. ना. ४--९६



हात पताका करून बाजूस उंच करून ठोकावा म्हणजेच लताख्य करावा. या हातापायाच्या संयुक्त क्रियेस लतावृश्चिके<sup>३३</sup> असें म्हणतात.

( ४४ ) उजवा हात उपपद्मक करून कटीवर ठेवावा व कटि सारखी पुढें मार्गे हलवावी म्हणजे छिन्न करावी. ही सर्व क्रिया वैशाख-स्थानांत करावी. ह्या करणास छिन्नकरण असें नांव आहे.

( ४५ ) वृश्चिकरेचितांते<sup>३३</sup> उजवा पाय वृश्चिक करून हाताचें स्वस्तिक करतात; नंतर हात एकमेकांपासून दूर करून रेचित करतात.

( ४६ ) दोन्ही हात वर नेऊन डोक्याचे वर वांकडे करून ठेवावेत, उजवा पाय वृश्चिक करावा, पाठ खूपशी वांकवावी म्हणजे ह्या शरीराच्या स्थितीतील हात विंचवाच्या पुढील हातासारखे दिसतील व पाय विंचवाच्या नांगीसारखा दिसेल. शरीराच्या ह्या प्रकारच्या स्थितीवरून ह्यास वृश्चिके<sup>३३</sup> असें म्हणतात.

( ४७ ) आलीढ स्थान करून, हात रेचित करून वक्षःस्थलावर ठेवावेत व उंच करून खाली सोडावेत. ह्या करणास व्यंसिते<sup>३३</sup> करण म्हणतात. याच्या लक्षणांत छातीवरून हात काढण्याच्या क्रियेस विप्रकीर्ण म्हटलें आहे. विप्रकीर्ण याचा अर्थ विच्युत असा आहे. यावरून हात कदाचित् ठेवतांना स्वस्तिकाकार ठेवावयाचे असतील व म्हणून ते मोकळे सोडावे असें सांगण्याकरतां विप्रकीर्ण शब्द घातला असावा असें वाटतें.

( ४८ ) एक बाजूस हात स्वस्तिकाकार ठेवून पाय निकुटित केले म्हणजे त्या करणास पार्श्वनिकुटिके<sup>३३</sup> म्हणतात.

( ४९ ) पाय वृश्चिक करून त्या पायाच्या आंगठ्यानें कपाळास टिळा लावीत असल्याप्रमाणें स्पर्श करावा. ह्यांतील टिळा देण्यासारख्या क्रियेवरूनच यास ललाटे-तिलक हें नांव पडलें असावें.

( ५० ) उजवा पाय पाठीमार्गे कुंचित ठेऊन मग अतिक्रान्ता चारी करावी आणि दोन्ही हात इकडे तिकडे फेंकावेत म्हणजे त्या करणास क्रान्तिके<sup>३३</sup> करण म्हणतात.

( ५१ ) कुंचिते<sup>३३</sup> करणांत उजवा पाय खूपसा खाली करून उजवा हात कुंचित करावा व डाव्या बाजूस उताणा करून ठेवावा.

( २२० ) भा. ना. ४-९७

( २२१ ) भा. ना. ४-९८

( २२२ ) ,, ,, ४-९९

( २२३ ) ,, ,, ४-१००

( २२४ ) ,, ,, ४-१०१

( २२५ ) ,, ,, ४-१०२

( २२६ ) ,, ,, ४-१०३

( २२७ ) ,, ,, ४-१०४

( ५२ ) शरीर जबळजवळ उकिडवें बसल्यासारखें झूपसें पुढें वांकवावें व हातांनीं गुडघ्याच्या आंतील बाजूनें पायांस वेढा द्यावा, म्हणजे शरीराची गठडी वळल्याप्रमाणें तें वर्तुळाकार दिसतें म्हणून यास **चक्रमण्डलं** नांव आहे. याचें लक्षण देतांना भरतांनीं 'अभ्यन्तरापविद्धः' म्हणून म्हटलें आहे. याचा अर्थ काय असावा तें कळत नाहीं. पण नटराजाच्या देवळांतील चित्रांवरून व चक्रमण्डल या नांवावरून वरील अर्थ केला आहे.

( ५३ ) पाय स्वस्तिकाकार ठेऊन नंतर एकमेकांत गुंतविले व हात उरोमंडल म्हणजे छातीसमोर आणून उद्वेष्टित केले म्हणजे त्या करणास **उरोमंडलं** म्हणतात.

( ५४ ) **आक्षिप्तं** करणांत हात पाय भराभर पुढच्या बाजूस फेंकावयाचे असतात.

( ५५ ) तळमाय व पायाचीं बोटे वर दिसतील अशा रीतीनें उजवा पाय बाजूस फिरवावा व दोन्ही हातांचे तळहात थोडे वांकडे करून उताणे ठेवावेत. या क्रियेस **तलविलासितं** म्हणतात. ह्यांत दोन्ही हातांचे तळहात व एका पायाचा तळवा वरच्या बाजूस असल्यानें ह्यास हें नांव पडलें असावें.

( ५६ ) उजवा पाय पाठीमागचे बाजूस दोन ताल उचलून पसरला व उजवा हात पुढच्या बाजूस तितक्याच अंतरावर पसरला म्हणजे हात व पाय एकाच रेषेत पसरले गेल्यानें अडसराप्रमाणें दिसतात. या करणास म्हणूनच **अंगलं** म्हणत असतील.

( ५७ ) हात पाय पुढच्या किंवा मागच्या बाजूस जसे एकदां टाकले असतील, तसेच पुनः पुनः टाकणें यास **विक्षिप्तं** म्हणतात. विक्षिप्ताक्षिप्तांत हात हवे तसे पुढें मागें टाकावयाचे असतात, वरिलप्रमाणें बंधन नसतें व आक्षिप्तांत ते पुढच्याच बाजूस फेंकावयाचे असतात.

( ५८ ) उजवा पाय कुंचित करून पुढें पसरावा व हांच क्रिया पुनः पुनः करावी. हातां पैकीं उजवा हात वरिल पायाप्रमाणें एकदां आकुंचित करून पुढें पसरावा; परत आकुंचित करावा व डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा. ह्यांत एकच क्रिया वारंवार करावयाची असल्यानें यास **आवर्त** करण म्हणत असतील.

( ५९ ) कुंचितपाय उचलून मागें पुढें झुलवावा व प्रयोगानुसार हात ठेवावेत म्हणजे उजवा हात कुंचित करून त्यास झोंके द्यावे व डावा वक्षःस्थलावर ठेवावा, म्हणजे ह्या करणास **दोलपादं** करण म्हणतात.

( २२८ )	भा. ना.	४-१०५	( २२९ )	भा. ना.	४-१०६
( २३० )	" "	४-१०८	( २३१ )	" "	४-१०९
( २३२ )	" "	४-११०	( २३३ )	" "	४-१११
( २३४ )	" "	४-११२	( २३५ )	" "	४-११३

( ६० ) हातपाय पुढें फेंकून त्रिक परिवर्तित करावें म्हणजे विरुद्ध बाजूस फिरवावें आणि हात रेचित करावेत. ह्या करणास **निवृत्त**<sup>३३६</sup> असें म्हणतात.

( ६१ ) वर प्रमाणें फिरलेलें त्रिक सूचीविद्ध करून परत, नीट करावें व हात रेचित करावेत या करणास **विनिवृत्त**<sup>३३७</sup> म्हणतात.

( ६२ ) पार्श्वक्रान्त चारी करून तांच पाय पुढें टाकावा व प्रयोगानुसार हात ठेवावेत. हेंच **पार्श्वक्रान्त**<sup>३३८</sup> करण होय.

( ६३ ) हात पाठीमागें नेऊन कुंचित करावा, छाती वर काढावी, उजवा पाय टिळा लावण्याचे जागीं तसाच कपाळावर ठेवावा आणि डावा हात छातीवर ठेवावा. याप्रमाणें उभें राहिलें असतां देवी समोरील निशुम्भ राक्षसाचे चित्राप्रमाणें मनुष्य दिसतें म्हणून ह्या करणास **निशुम्भित**<sup>३३९</sup> म्हटलें असावें.

( ६४ ) पाय डोक्याला लागेल इतका पाठीमागें वळवावा व दुसऱ्या पायावर गिरकी मारावी. ह्यास **विद्युद्भ्रान्त**<sup>३४०</sup> करण म्हणतात. विद्युद्भ्रान्त चारींत व करणांत फरक इतकाच कीं ह्यांत पादप्रयोगानुसार हात ठेवावयाचे असतात म्हणजे उजवा हात वर करावयाचा व डावा वक्षःस्थलावर ठेवावयाचा असतो.

( ६५ ) अतिक्रान्त चारी करून पाय पुढें पसरावा व हात पादक्रियेस अनुसरूनच ठेवावेत. हें **अतिक्रान्त**<sup>३४१</sup> करण होय.

( ६६ ) **विवर्तित**<sup>३४२</sup> करणांत हात पाय पुढें फेंकावेत, त्रिक-विवर्तन करावें व डावा हात रेचित करावा. विवृत्त करणांत व ह्यांत फरक इतकाच कीं ह्यांत दोन्ही हात रेचित करतात व त्यांत एकच करतात.

( ६७ ) हात अंचित करून कटीवर ठेवावा, उजवा हात लताहस्त करावा व उजवा पाय दोलित करावा. ह्यांतील अंगाक्रिया हत्तीच्या कानाची, सोंडेची व पायाची आठवण करून देत असल्यानें ह्यास **गजक्रीडित**<sup>३४३</sup> म्हणत असावेत.

( ६८ ) उजवा पाय भराभार उचलून पुढच्या बाजूस खाली आपटावा व टांग्या वाज्वाव्यात. ह्यांत तळहात एकमेकांवर आदळत असल्यानें व एका पायाचा तळपाय जामिनीवर आपटत असल्यानें ह्यास **तलसंस्फोटित**<sup>३४४</sup> असें म्हणतात.

( २३६ ) भां. ना. ४-११४

( २३७ ) भा. ना. ४-११५

( २३८ ) " " ४-११६

( २३९ ) " " ४-११७

( २४० ) " " ४-११८

( २४१ ) " " ४-११९

( २४२ ) " " ४-१२०

( २४३ ) " " ४-१२१

( २४४ ) " " ४-१२२

( ६९ ) डोकें उंच करावें, एक पाय पाठकिडे पसरावा व उजवा हात लता व दुसरा रोचित करावा. यांत भरारी मारणाऱ्या गरुडाचा, भरारी मारतांना दिसणारा पवित्रा दिसत असल्यानें यास **गरुड<sup>२५९</sup>प्लुत** असें म्हणतात.

( ७० ) सूची पाय करून, त्याच पायाच्या बाजूचा भाग उंच करावा. उजवा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा व डावा हात वक्षःस्थलाच्या बाजूस बांकडा ठेवावा. ह्यास **गण्ड<sup>२६६</sup>सूची** म्हणतात.

( ७१ ) **परिच्छिन्न<sup>२७३</sup>** करणाचें लक्षण नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत नाहीं, हें वर सांगितलेंच आहे. याचें लक्षण खालीं दिल्याप्रमाणें आहे.

करौ वक्षःस्थितौ कार्यौ शिरः संनतमेव च ॥

पर्यायशः कटी छिन्ना परिच्छिन्नं तदुच्यते ॥

म्हणजे दोन्ही हात वक्षस्थलावर ठेवावेत, डोकें संनत करावें व कटी पुढें मागे हलवावी.

( ७२ ) एक पाय सम सरल ताठ ठेऊन दुसरा पाय दुमडून त्याचें पाऊल त्याच पायाच्या मांडीच्या मागच्या बाजूस लावावें; म्हणजे गुडघा बाजूस होईल. गुढग्याच्या या स्थितीवरून यास **पार्श्वजानु** म्हटलें आहे; यांत हात मुष्टि करून छातीवर ठेवलेला असतो.

( ७३ ) पाय जरासा गुडघ्यांत बांकवून पाठीमागे पसरावा व दोन्ही हात पुढें पसरावे. ह्यांतील शरीरस्थितीस अनुसरून त्यास **गृध्रावलीन<sup>२८९</sup>क** असें म्हणतात.

( ७४ ) उडी मारून व पायांच्या पुढच्या बाजूस स्वस्तिक करून हात जरा बांकवावेत; यांत सर्व शरीर नत होत असल्यानें यास **संनत<sup>२९३</sup>** हें नांव दिलें आहे.

( ७५ ) उजवा पाय कुंचित करून आंगठ्याच्या अग्र भागाचा आधार घेऊन तो जमिनविर टेंकावा व उजवा हात उजव्या पायाप्रमाणें खालीं सोडून, डावा हात छातीवर ठेवावा; यांतील उजव्या सूची पादावरून या करणासहि **सूची<sup>२९०</sup>** म्हणतात.

( ७६ ) उजवा पाय सूची करून, उजवा हात त्यास अनुसरून न करतां उपपद्मक करून डोक्याचे वरचे बाजूस नेऊन ठेवावा; म्हणजे यास **अर्धसूची<sup>२९१</sup>** करण म्हणतात.

( २४५ ) भा. ना. ४-१२३

( २४६ ) भा. ना. ४-१२४

( २४७ ) " " ४-१२५

( २४८ ) " " ४-१२६

( २४९ ) " " ४-१२७

( २५० ) " " ४-१२८

( २५१ ) " " ४-१२९

( ७७ ) उजवा सूचीपाद करून त्या पायाचा आंगठा तसाच ठेऊन तो पाय डाव्या पायांत अडकवावा व हात कमरेवर ठेवावेत. यांत शेवटीं पाय गुंतवावयाचा असल्यानें यास **सूचीविद्ध**<sup>३५३</sup> म्हणतात.

( ७८ ) पाय मांडीकडे मार्गे वळवून अपक्रान्त चारी करावी म्हणजे वक्षःस्थलाइतका उंच नेऊन दुसरा पाय उद्धृष्ट करवावा आणि हात प्रयोगानुसार ठेवावेत. अपक्रान्त चारींत व ह्या **अपक्रान्त**<sup>३५३</sup> करणांत फरक इतकाच कीं त्यांत पाय आधीं मांडीकडे वळवून घ्यावयाचा नसतो, नुसताच वर उचलावयाचा असतो व ह्यांत तो आधीं दुमडून मग उचलावयाचा असतो.

( ७९ ) पाय वृश्चिक करून व पाठीकडे खूपसा वळवून पाठीमार्गे उंच करावा, हात रेचित करावेत व त्रिक वांकडें करावें म्हणजे बाजूस फिरवावें. अशा रीतीनें नाचणाऱ्या मनुष्याचें शरीर नाचणाऱ्या मोराप्रमाणें दिसत असल्यानें यास **मयूर-ललित**<sup>३५४</sup> नांव दिलें असवें.

( ८० ) पाय अंचित करून मागच्या बाजूस ठेवावा व हात रेचित करावेत आणि डुलणाऱ्या किंवा इकडे तिकडे बघणाऱ्या सापाप्रमाणें डोकें एकदां या बाजूस व एकदां त्या बाजूस वळवावें, म्हणजेच परिवाहित शिर करावें. यास **सर्पित**<sup>३५५</sup> करण म्हणतात.

( ८१ ) पाय नूपुर करून दण्डपाद केला व मग पुढें पसरला आणि हात पुढें फेंकून एकमेकांत अडकविले म्हणजे त्या करणास **दण्डपाद**<sup>३५६</sup> म्हणतात. दण्डपाद चारींत व यांत फरक एवढाच कीं त्यांत शेवटीं पाय आविद्ध करून ठेवावयाचा असतो आणि ह्यांत तो मोकळाकरून पुढें पसरावयाचा असतो. तसेंच त्यांत हाताची कांहींच क्रिया नसने व ह्यांत वर दिलेली हस्तक्रिया असते.

( ८२ ) अतिक्रान्त चारी करून, पाय कुंचित करावा व वर उचलून पुढें पसरावा आणि परत उंच करून खालीं टाकावा; मग पोटी वांकवून खोंट मांडीस लावावी म्हणजे जघा वर जाते व जंघा याप्रमाणें वर गेली कीं उडी मारावी. ह्यास **हरिणीप्लुत**<sup>३५७</sup> करण म्हणतात. ह्यांत व हरिणीप्लुत चारींत फरक इतकाच कीं त्यांत अतिक्रान्त चारी झाल्यावर समपाद करावयाचे असतात व ह्यांत लगेच पुढील क्रिया करावयाची असते.

( २५२ ) भा. ना. ४-१३०

( २५३ ) भा. ना. ४-१३१

( २५४ ) „ „ ४-१३२

( २५५ ) „ „ ४-१३३

( २५६ ) भा. ना. ४-१३४

( २५७ ) भा. ना. ४-१३५

( ८३ ) दोला पाय करावा म्हणजे पाय कुंचित करून वर करावा व पुढें मागें हलवून सालीं टाकतांना अंचित करावा व त्रिक फिरवितां फिरवितांच उडी मारावी. या क्रियेस **प्रेङ्गोलितं** करण म्हणतात.

( ८४ ) दोन्ही भुज डोक्यावर ठेऊन त्यांचे पंजे व हातांचीं बोटे समोरा-समोर येतील असे ठेवावेत व बद्धाचारी करावी म्हणजे मांड्या हलवाव्यात आणि पायांचें स्वस्तिक करावें. ह्यास **नितम्ब** करण म्हणतात.

( ८५ ) **स्खलितं** करणांत दोलापाद चारी करून त्या चारसि अनुसरूनच हात करावयाचे असतात आणि शेवटीं ते रेचित व घूर्णित करावयाचे असतात.

( ८६ ) **करिहस्तिक** करणांत पाय अंचित करावा, डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावा व उजव्या हाताचा तलहात उद्वेष्टित करावा-म्हणजे तर्जनीच्या बाजूनें आरंभ करून बाहेरून आंतल्या बाजूस फिरवावा.

( ८७ ) उजवा हात रेचित करावा, डावा हात लताख्य करावा व पायाचे तळवे जमिनीवर सरपटत पाय पुढें पुढें नेत जावें. ह्यांत पाय जमिनीवर सरपटत जात असल्यानें यास **प्रसर्पित** करण म्हणतात.

( ८८ ) उजवा पाय पुढच्या बाजूस अलात करून मग डाव्या पायानें अलात चारी करावी म्हणजे पाय पाठीमागें वळवून कनिष्ठिकेच्या बाजूनें मण्डळ करून पाय टाचेवर टेंकावा आणि पायांस अनुसरून हस्तक्रिया करावी. या करणास **सिंहविक्रीडितं** म्हणतात.

( ८९ ) पाय सरपटत पाठीमागचे बाजूस न्यावा, व दोन्ही हात आकुंचित करावेत. हीच क्रिया पुनः पुनः करावी. यास **सिंहकम्पितक** करण म्हणतात.

( ९० ) हातांपायांसकट सर्व देहच पुढें फेंकून उडी मारतां मारतां वरच्या वर सर्व शरीरास गिरकी द्यावी. ह्यांत ह्याप्रमाणें सर्व शरीरास वरच्या वर गिरकी बसत असल्यानें ह्यास **उद्धृत** असें म्हणतात.

( ९१ ) **उपसृतक** करणांत पाय पुढें फेंकावा व त्याचप्रमाणें हातहि पुढें फेंकावा व सर्व गात्रें मागच्या बाजूस वांकवावित.

( २५८ )	भा. ना.	४-१३६	( २५९ )	भा. ना.	४-१३७
( २६० )	" "	४-१३८	( २६१ )	" "	४-१३९
( २६२ )	" "	४-१४०	( २६३ )	" "	४-१४१
( २६४ )	" "	४-१४२	( २६५ )	" "	४-१४३
( २६६ )	" "	४-१४४			

( १२ ) दोलापाद चारी करावी, दोन्ही हातांचे तळहात एकमेकांस घट्ट जोडावेत व मग डावा हात रेचित करावा. या प्रमाणें ह्या करणांत तळहात संघटित असल्यानें यास तलसंचादित असें म्हणतात.

( १३ ) एक हात वक्षःस्थलावर ठेऊन दुसरा हात लोंबता सोडला व चवड्यावर उभें राहिलें म्हणजे त्यास जनित<sup>२६८</sup> करण म्हणतात. जनित करणांत व चारींत फरक इतकाच कीं, जनितचारींत वक्षःस्थलावरील हात मुष्टिहस्त असतो व ह्यांत नुसताच असतो.

( १४ ) बहिःस्त्रिक<sup>२६९</sup> करणांत जनित पाय करून म्हणजे तलसंचर ठेवून हाताचीं बोटे आपल्या समोर येतील असे ते ठेवावेत व नंतर खालीं सोडावेत.

( १५ ) कर वक्षःस्थलावर ठेऊन छाती वांकविली व आखण्डल स्थान केलें म्हणजे कंबर व जानु एका रेषेंत येतील इतकीं पायांचीं पावलां आडवीं ठेऊन व दोहोंत चार ताल अंतर ठेऊन उभें राहिलें, म्हणजे त्या करणास निवेश<sup>२७०</sup> करण म्हणतात.

( १६ ) तलसंचर पायांवर उडी मारून तसेंच खालीं यावें व खालीं आल्यावर शरीर जें वांकलेलें असतें—नत झालेलें असतें, तें तसेंच वळवावें म्हणजे त्यास मनिकाक्रीडित<sup>२७१</sup> करण म्हणतात.

( १७ ) उजवा हात फिरवून मांडीच्या मागे वांकडा करून ठेवावा व पोटरी वांकडी करून वर उचलून बाजूस वळवावी. ह्यांत मांडी वर होऊन जरा वळत असल्यानें यास उरुद्रुत्त<sup>२७२</sup> म्हटलें असावें.

( १८ ) हात खालीं सोडावेत, डोकें एकदां ह्या बाजूस व एकदां त्या बाजूस करावें व पाय वळवून वांकडें करून—एकमेकांत गुंतवावेत. ह्यांत अडसळल्याप्रमाणें गति दिसत असल्यानें ह्या करणास मदस्खालित<sup>२७३</sup> करण म्हणतात.

( १९ ) उजवा पाय जणू काय चालण्याच्या बेतांत आहोंत असा पुढें पसरून कुंचित ठेवावा व हात रेचित करावेत. ह्या करणास विष्णुक्रांत<sup>२७४</sup> करण म्हणतात.

( १०० ) मांडीच्या मागे हात वळवून ठेवला व नंतर त्याच हातानें मांडीस विळखा घातला म्हणजे त्या करणास संभ्रान्त<sup>२७५</sup> करण म्हणतात.

( १०१ ) विष्कम्भ<sup>२७६</sup> करणांत उजवा हात अपविद्ध करावयाचा असतो, उजवा पाय सूची करून जमिनीवर टोकावयाचा असतो व डावा हात वक्षःस्थलावर ठेवावयाचा असतो.

( २६७ )	भा. ना.	४-१४५	( २६८ )	भा. ना.	१४-६४
( २६९ )	" "	४-१४७	( २७० )	" "	४-१४८
( २७१ )	" "	४-१४९	( २७२ )	" "	४-१५०
( २७३ )	" "	४-१५१	( २७४ )	" "	४-१५२
( २७५ )	" "	४-१५३	( २७६ )	" "	४-१५४

( १०२ ) पाय उद्धटित करून तळहात एकाशीं एक जुळवून नंतर डावा डाव्या व उजवा उजव्या नितम्बावर ठेवला म्हणजे त्या करणास उद्धटित<sup>२७७</sup> करण म्हणतात.

( १०३ ) आधीं टाळी देऊन दोन्ही हात रेचित करावेत व मग ते आकुंचित करून म्हणजे वांकवून वक्षःस्थलासमोर आणावेत, म्हणजे ह्या क्रियासमूहास वृषभक्रीडित<sup>२७८</sup> म्हणतात.

( १०४ ) नाट्यशास्त्रांत ज्यास सामापसर्पित<sup>२७९</sup> म्हटलें आहे त्यासच नटराजाचे देवळांतील चित्राखालील श्लोकांत नागापसर्पित म्हटलें आहे. त्याचं लक्षण पुढें दिल्याप्रमाणें आहे:—

स्वस्तिकापसृतः पादशिरश्च परिवाहितम् ।

रेचितौच तथा हस्तौ स्यातां नागापसर्पिते ॥

म्हणजे पायांचें स्वस्तिक करून त्यांतून एक पाय काढून घ्यावा, शिर परिवाहित करावें व हात रेचित करावेत.

( १०५ ) लोलिताचें लक्षणहि नाट्यशास्त्रांत नाही हें मागें सांगितलेंच आहे. याच्या लक्षणांतील पहिले दोन चरण नटराजाच्या देवळांत कोरलेलें आहेत व शेवटील दोन चरण अभिनवगुप्तानें दिले आहेत. एकंदरीत ह्यांचें लक्षण खालील-प्रमाणें आहे.

रेचितावंचितौ हस्तौ लोलितं वर्तितं शिरः॥

उभयोः पार्श्वयोर्यत्र तल्लोलितमुदाहृतम् ॥

म्हणजे एकदां डाव्या बाजूला व एकदां उजव्या बाजूला अंचित हात करून रेचित करावेत व एकदां इकडे व एकदां तिकडे—म्हणजे हात ज्या बाजूस ज्या वेळीं असतील त्याच बाजूस—त्यावेळीं डोकें वळवावें.

( १०६ ) खालीं बसल्यासारखें करून तलसंचर पाय खूपसा पुढें पसरावा व वक्षःस्थलहि पुढें पसरावें—वरीलप्रमाणें शरीर करून पाय पसरला म्हणजे वक्षःस्थल पुढें येतेंच—या करणास शकटास्थै<sup>२८०</sup> करण म्हटलें आहे.

( १०७ ) रंगावतरण<sup>२८१</sup> करणांत पाय पाठीमागें नेऊन त्याचीं बोटे व तळवा वरच्या बाजूस येईल असा ठेवावा; हात त्रिपताक करून अधोमुखांगुली ठेवावेत आणि डोकें खालीं वांकवावें. नर्तकांनीं रंगपीठावर येतां येतां या करणांत यावयाचें असेल अथवा येतांक्षणीं हें करण करावयाचें असेल म्हणून यास रंगावतरण हें नांव दिलें असेल. नटराजाच्या देवळांतील ह्या करणाचे चित्र अगदींच विचित्र काढलें आहे. त्यांत दोन्हीहि हात जमिनीवर टेंकून दोन्ही पाय वर केलेले आहेत.

( २७७ ) भा. ना.	४-१५५	( २७८ ) भा. ना.	—१४५६
( २७९ ) " "	४-१५७	( २८० ) " "	४-१५८
( २८१ ) " "	४-१५९		



( १०८ ) वैशाखरोचिर्<sup>२</sup> करणांत हात पाय रेचित करावेत व त्याचप्रमाणें मान व कंबरहि रेचित करावी आणि वैशाख स्थान करावें—म्हणजे दोन्ही पाय वांकडे करून त्यांची बोटे दोन्ही बाजूस होतील, अशी पावले आडवीं करून ठेवावेत.

३३ याप्रमाणें ह्या एकशें आठ करणांचें वर्णन झालें. वरील वर्णनांत ज्या ज्या ठिकाणी डावा किंवा उजवा हात किंवा पाय अमुक पद्धतीनें करावा म्हणून सांगितलें असेल, तिथें कांहीं प्रश्नच नाही. पण ज्या ठिकाणी डावा उजवा ह्या तन्हेनें कांहीं न सांगतां नुसताच पाय अमुक रीतीनें करावा अथवा हात अमुक पद्धतीनें ठेवावा असें सांगितलें असेल, त्या ठिकाणीं प्रायः पहिल्यानें सांगितलेली सर्व क्रिया उजव्या हातापायांस अनुसरून आहे, असें समजावें. त्याचप्रमाणें डाव्या हातापायाची कांहींच क्रिया सांगितली नसल्यास करणांचें वर्णन देण्यापूर्वी सांगितल्याप्रमाणें पाय सरळ ठेवावा व हात वक्षःस्थलावर ठेवावा.

३४ चारींच्या योगानें ज्याप्रमाणें मंडलें होतात त्याचप्रमाणें करणांच्या संयोगानें खालील प्रकार होतात. दोन<sup>३</sup> करणें मिळून एक मानुका होते. तीन करणें मिळून एक कलापक होतो. चार करणांचा एक खण्डक होतो. पांच करणांचा एक संघातक होतो, व सहापासून पुढें कितीही करणें, एकामागून एक केल्यास एक अंगहार होतो, असें भरतानें सांगितलें आहे खरें; पण त्यानें जे बत्तीस अंगहार दिले आहेत, त्यांपैकीं कित्येक अंगहारांत तीन तीन, चार चार, करणेंच दिलीं आहेत. करणांचें वर सविस्तर वर्णन केलेंच असल्यामुळें अंगहारांचें वर्णन करतांना एका पुढें एक करावयाच्या करणांचीं नुसतीं नांवें दिलीं आहेत;

( १ ) स्थिरहस्त अंगहारांत आधीं हात लांब पसरावेत नंतर ते वर उचलून समपाद करावेत. नंतर व्यंसित करून त्यांतील उजवा हात वर करावा व मग प्रत्यालीढ स्थान करून निकुटक, उरुद्धत्त, स्वस्तिकाक्षिप्त, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें, क्रमानें करावीत.

( २ ) पर्यस्तक अंगहारांत खालील करणें क्रमानें करावयाचीं असतात. तलपुष्प, अपविद्ध, वर्तित, निकुटक, उरुद्धत्त, आक्षिप्त, उरोमंडल, नितम्ब व कटिछिन्न.

( २८२ ) भा. ना. रेचितं हस्तपादं च कटिघ्रावा च रोचिता ।

वैशाखस्थानकेनैतद्भवेद्वैशाखरोचितम् ॥

( २८३ ) भा. ना. ४ - २९ ते ३२ (२८४) भा. ना. ४-१६१ ते १६२

( २८५ ) „ „ ४ - १६४, १६५

( ३ ) सूचीविद्ध अंगहारांत अर्धसूची, विक्षिप्त, अलातक, निकुट्टक उरुद्धत्त, आक्षिप्त, उरोमंडल, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( ४ ) अपविद्ध<sup>२८७</sup> अंगहारांत अपविद्ध व सूचीविद्ध करणें करून, हात उद्वेष्टित करावेत, त्रिक फिरवावें व मग उरोमंडल हात करून कटिछिन्न करण करावें.

( ५ ) आक्षिप्त<sup>२८८</sup> अंगहारांत नूपुरकरण करून विक्षिप्त करण करावें. मात्र या करणांत हात पाय सारखे पुढेंच फेंकावेत व अलातक करून मग विक्षिप्त, उरोमंडल, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( ६ ) उद्धटित<sup>२८९</sup> अंगहारांत उजवा हात आधीं उद्वेष्टित करून मग अपविद्ध करावा व उजवा पाय निकुटित करावा. नंतर हाच सर्व क्रिया डाव्या हाता पायानें करावी. मग उरोमंडल हात करून नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( ७ ) विष्कम्भ<sup>२९०</sup> अंगहारांत क्रमानें एकदां उजवा हात व एकदां डावा हात उद्वेष्टित करावा आणि पाय निकुटित करावेत. नंतर पाय अंचित करून कुंचित करावेत आणि मग उरुद्धत्त करून उजवा हात चतुरस्र करावा व उजवा पाय निकुटित करावा. हें शाल्यावर भुजंगत्रासित करण करून उजवा पाय उद्वेष्टित करावा व मग परिछिन्न आणि भ्रमर करण करून त्रिक फिरवावें आणि शेवटीं करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( ८ ) दंडपाद करून उजवा हात इकडे तिकडे फेंकावा व व्यंसित करण करून त्यांतील डावा हाता व डावा पाय पुढें पसरावा. मग दोन वेळ निकुट्टक करून आक्षिप्त, उरोमंडल, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. या क्रियासमूहास अपरोजित अंगहार म्हणतात.

( ९ ) कुटित व भुजंगत्रासित करण करून उजवा हात रेचित करावा. नंतर उजवा हात पताक करून, आक्षिप्त व उरोमंडल हीं करणें करावींत. हीं शाल्यावर लताख्य नृत्तहस्त करून कटिछिन्न करण करावें. हाच विष्कम्भापसृत<sup>२९१</sup> अंगहार होय.

( २८६ ) भा. ना. ४-१६६, १६७ ( २८७ ) भा. ना. ४-१६८, १६९

( २८८ ) ,, ,, ४-१७०, १७१ ( २८९ ) ,, ,, ४-१७२, १७३

( २९० ) ,, ,, ४-१७४ ते १७६ ( २९१ ) ,, ,, ४-१७७, १७८

( २९२ ) ,, ,, ४-१७९, १८०

( १० ) **मैत्ताक्रीड** अंगहारांत त्रिक चांगलें फिरवून नूपुरकरण करावें व मग भुजंगत्रासित, वैशाखरेचित, आक्षिप्त, व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. नाट्यशास्त्रांत शेवटील करण, कटिछिन्नाच्या ऐवजीं परिछिन्न करण्यास सांगितलें आहे. पण सर्व अंगहारांत शेवटील करण कटिछिन्न असल्यामुळें इथेही वरील पाठ बदलून, कटिछिन्न असाच पाठ घेतला आहे.

( ११ ) **स्वस्तिंकरेचित** अंगहारांत रेचित व वृश्चिककरण करून नंतर पुन्हा तीच त्याच क्रमानें करावींत. तीं झाल्यावर एकदां उजवीकडे व एकदां डावीकडे निकुटित करण करून लताख्य हात करावेत. शेवटीं कटिछिन्न करण करावें.

( १२ ) **पार्श्वस्वस्तिके** पाय करून अर्धनिकुटक करण करावें. मग हीच क्रिया ह्याच क्रमानें दुसऱ्या बाजूस वळून परत करावी व हात फिरवून मांडीच्या पाठीमागें ठेवावे. नंतर आक्षिप्त, नितम्ब, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें केलीं असतां ह्या करणसमूहास **पार्श्वस्वस्तिक** अंगहार असें म्हणतात.

( १३ ) **वृश्चिकापर्मृतांत** वृश्चिक चरण करून उजवा हात लताख्य करावा. नंतर तोच हात नाकासमोर आकुंचित करून उद्वेष्टित करावा. नंतर नितम्ब फिरवावें व शेवटीं करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( १४ ) **भ्रमर** अंगहारांत आधीं पाय नूपुर करावयाचा असतो. मग आक्षिप्त व परिछिन्न करण करून उजवा पाय सूची करावा व शेवटीं नितम्ब, करिहस्त, उरोमण्डल व कटिछिन्न करणें करावींत.

( १५ ) **मत्तर्हखलितांत** मत्तलि करण करून व उजवा हात फिरवून गालाच्या बाजूस आकुंचित करून मग अपाबिद्ध, तलसंस्फोटित, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें क्रमानें करावींत.

( १६ ) हात दोलित करून स्वस्तिक करण करावें. नंतर त्यांतून हात काढून आंतल्या बाजूस वळवावेत म्हणजे दोन्ही हात दोन्ही बाजूंनीं वक्षःस्थलाच्या बाजूला आणावेत व त्यांचे तळहात एकमेकांस घट्ट जुळवावेत. नंतर निकुटित, ऊरुद्वत, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. असें केलें असतां त्यास **भ्रमरविलसित** अंगहार असें म्हणतात.

( २९३ ) भा. ना. ४-१८१, १८२ ( २९४ ) भा. ना. ४-१८३, १८४

( २९५ ) ,, ,, ४-१८५ ते १८७ ( २९६ ) ,, ,, ४-१८८, १८९

( २९७ ) ,, ,, ४-१९०, १९१ ( २९८ ) ,, ,, ४-१९२, १९३

( २९९ ) भा. ना. ४-१९४, १९५

( १७ ) गतिमण्डलें अंगहारांत आसंडल स्थान करून हात रेचित करावेत व उजवा पाय उद्धृत करून मत्तलि, आक्षिप्त, उरोमण्डल व कटिछिन्न हीं करणें करावीं.

( १८ ) परिच्छिन्नांत आधीं समपाद चारी करून मग परिच्छिन्न व आविद्ध करणें करावींत. नंतर आविद्धांतील उजव्या पायानें बाहेरच्या बाजूस गिरकी घेऊन म्हणजे आंगठ्याच्या बाजूनें पाय वाटोळा फिरवून-भ्रमरक करावें व डाव्या पायानें सूची करून अतिक्रान्त, भुजंगत्रासित, करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( १९ ) परिवृत्त अंगहारांत स्वस्तिक हात हालवीत डोक्यावर ठेवावेत. नंतर शरीर बांकवून उजवा हात रेचित करावा व पुन्हां उंच करून तो उजवा हात परत रेचित करावा. हें झाल्यावर दोन्ही हात लताख्य करून वृश्चिक, रेचित, करिहस्त व भुजंगत्रासित हीं करणें करावींत. हीं झाल्यावर पायांचें स्वस्तिक करून प्रेक्षकांकडे पाठ करावी व पहिल्यापासून शेवटपर्यंतच्या पाय स्वस्तिक करून उलट फिरण्यापर्यंतच्या सर्व क्रिया परत कराव्यात. ह्याप्रमाणें शेवटीं उलट बाजूस फिरलें असतां प्रेक्षकांकडे पुन्हां तोंड होईल. तें झाल्यावर नर्तकानें करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत.

( २० ) वैशाखरोचित अंगहारांत सर्व शरीर रेचित करून हात अपविद्ध करावेत आणि आसण्डल स्थान करावें. नंतर शरीर उंच करून करिहस्त व कटिछिन्न हीं करणें करावींत. ह्या अंगहाराचें नांव वैशाखरोचित असून ह्यांत वैशाखस्थान करावयास सांगण्याऐवजीं आसण्डल स्थान करावयास कसें सांगितलें आहे, असें प्रथम दर्शनीं वाटण्याचा संभव आहे. पण आसण्डल स्थानांत दोन्ही पायांत चार ताल अंतर ठेवावयाचें असतें आणि कंवर व गुडघे एका रेषेंत आणावयाचे असतात; पण वैशाख स्थानांत पायांतील अंतर कितीहि चालतें, मात्र शरीर उंच करून ताठ ठेवावयाचें असतें, एवढें लक्षांत घेतलें म्हणजे वरील शंकेस जागा उरणार नाही. कारण आसण्डल स्थान करून नंतर ताठ तसेंच उभें रहावें म्हणून सांगितलें आहे, याचाच अर्थ वैशाख स्थानांत उभे रहावें, असा न सांगतांच कसा होतो, हें त्या दोन स्थानांतील फरक लक्षांत घेतां सहज कळून येईल.

( २१ ) परावृत्त अंगहारांत आधीं जनित करण करून उजवा पाय पुढें

( ३०० ) भा. ना. ४-१९६, १९७ ( ३०१ ) भा. ना. ४-१९८, १९९

( ३०२ ) ,, ,, ४-२००, २०३ ( ३०३ ) ,, ,, ४-२०४, २०५

( ३०४ ) ,, ,, ४-२०५, २०६, २०७

पसरवा व मग अलातक करण करून त्रिक फिरवावे आणि डावा हात अंचित करून गण्डस्थलावर हळूहळू ठोकावा व कटिच्छिन्न करण करावे.

( २२ ) अलातकांत<sup>१५</sup> आधीं स्वस्तिक करण करून व्यंसित करणाप्रमाणें हात ठेवावेत व मग अलातक, ऊर्ध्वजानु, निकुंचित, अर्धसूची, विक्षिप्त, उद्वृत्त, आक्षिप्त, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें क्रमानें करावीत.

( २३ ) पार्श्वच्छेदकांत हात वक्षस्थलावर निकुटित करून उर्ध्वजानु, आक्षिप्त व स्वस्तिक हीं करणें क्रमानें करावीत व नंतर त्रिक फिरवावे. मग हात उरोमण्डल करून नितम्ब, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत.

( २४ ) डाव्या पायांन सूची चारी व उजव्या पायांन विद्युद्भ्रान्त चारी केली व नंतर त्याच्याच उलट म्हणजे उजव्या पायांन सूची चारी व डाव्या पायांन विद्युद्भ्रान्त चारी केली आणि लताख्य हात करून कटिच्छिन्न करण केलें, म्हणजे त्या सर्वांचे योगानें विद्युद्भ्रान्त नांवाचा अंगहार होतो.

( २५ ) उर्ध्वतकांत उजवा पाय नूपूर करावा व हात मकराख्य करून दोही बाजूस लोंबते सोडावेत. नंतर त्याच दोन हातांनीं विक्षिप्त करण करून ते सूची हस्त करावेत व त्रिक फिरवावे. शेवटीं लता हात करून कटिच्छिन्न करण करावे.

( २६ ) आलीढीं<sup>१६</sup> अंगहारांत आलीढ स्थान करून व्यंसित करणांतील हातांप्रमाणें हात करून खांद्यावर हळूहळू ठोकावेत. डावा पाय नूपूर व उजवा अलात करावा. नंतर उजवा पाय पुढें फेंकून - आक्षिप्त करणां-तील करून - हात उरोमण्डल करावेत आणि शेवटीं करिहस्त व कटिच्छिन्न करणें करावीत.

( २७ ) रेचित<sup>१७</sup> अंगहारांत उजवा हात रेचित करून शरीराची उजवी बाजू वांकवून रेचित करावी. ती बाजू ताठ करून पुनः डाव्या बाजूस त्याच क्रियांची आवृत्ति करावी आणि शेवटीं रेचित, उरोमण्डल व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत.

( २८ ) उजव्या हातांन नूपूर करण करून त्रिक फिरवावे. मग व्यंसित करणांतील हात करून त्रिक फिरविलेलें नीट करावे. नंतर उजवा पाय अलातक करून त्याच पायांन सूची करावी व शेवटीं करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत. हाच आच्छुरित<sup>१८</sup> अंगहार होय.

( ३०५ ) भा. ना. ४-२०७, २०९ ( ३०६ ) भा. ना. ४-२०९ ते २११.

( ३०७ ) ,, ,, ४-२११ ते २१२. ( ३०८ ) ,, ,, ४-२१३ ते २१४.

( ३०९ ) ,, ,, ४-२१५ ते २१६. ( ३१० ) ,, ,, ४-२१७ ते २१८

( ३११ ) ,, ,, ४-२१९ ते २२०.

( २९ ) आक्षिप्त<sup>३१२</sup> रोचित अंगहारांत हातपाय रोचित करून स्वस्तिक करावेत. मग तीं स्वस्तिकें मोडून पुन्हा रोचित व स्वस्तिक करून हात पाय परत रोचित करावेत. नंतर रेचितावर येत असणारे पाय उडी मारल्यासारखे करावेत म्हणजे सर्व शरीर वर फेंकल्यासारखें होईल. नंतर उद्धृत, आक्षिप्त, उरोमण्डल, नितम्ब, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत.

( ३० ) विक्षिप्त करणांत एकदां पाय पुढील बाजूस फेंकले असल्यास सारखे तसेच फेंकावयाचें असतात आणि एकदां मागें फेंकल्यास मग सारखे मागेंच फेंकावयाचे असतात. पण संभ्रांत<sup>३१३</sup> अंगहार करतांना विक्षिप्त करण करावयाचें तें पुढच्या बाजूस हात पाय फेंकूनच करावयाचें असतें. त्याप्रमाणें तें आधीं करावें. मग डावा पाय सूची करून डावा हात विक्षिप्त करावा ( इथें मात्र वरील विशिष्ट नियम लागू नाही ) आणि वक्षःस्थलावर ठेवावा. नंतर त्रिक वळवून नूपुर, आक्षिप्त, अर्धस्वस्तिक, नितम्ब, करिहस्त, उरोमण्डल व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत.

( ३१ ) अपक्रान्त चारी करून उजवा हात व्यंसित करणांतील करावा. नंतर तोच उद्धेष्टित करावा व अर्धसूची करण करावें. नंतर विक्षिप्त, कटिच्छिन्न, उद्धृत, आक्षिप्त, करिहस्त व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत. त्या सर्व क्रियासमूहास अप-<sup>३१४</sup>सर्प अंगहार म्हणतात.

( ३२ ) शेवटील अंगहार म्हणजे अर्धनिकुट्टक<sup>३१५</sup> होय. यांत उजवा पाय नूपुर करून मग ती चारी सोडून भराभर आक्षिप्त चारी त्याच पायांनीं करावी. नंतर त्या पायाप्रमाणेंच दोन्ही हात फेंकून त्रिक वळवावें व शेवटीं निकुट्टक व कटिच्छिन्न हीं करणें करावीत.

३५. एथपर्यंत एकेकट्या व्यक्तीनें करावयाच्या नृत्ताचा अथवा ज्यास इंग्रजींत Solo dance म्हणून म्हणतात, त्याचा विचार झाला. या नंतर आतां अनेक व्यक्तींनीं मिळून करावयाच्या नृत्ताचा विचार करावयाचा राहिला आहे. इंग्रजी पद्धतीप्रमाणें पुरुष व स्त्रिया यांनीं मिळून करावयाचें नृत्त भरतानें कोठेंहि दिलें नाही. जुन्या वाङ्मयांतहि रासक्रीडेशिवाय इतर कोठेंहि असल्या प्रकारच्या नृत्ताचा उल्लेख नाही आणि म्हणूनच मिश्रनृत्ताविरुद्ध जे चरचेसे आक्षेप असतात, ते या भारतीय नृत्ताचे विरुद्ध येऊं शकत नाहीत.

( ३१२ ) भा. ना. ४-२२१ ते २२३. ( ३१३ ) भा. ना. ४-२२४ ते २२६.

( ३१४ ) ,, ,, ४-२२७ ते २२८, ( ३१५ ) ,, ,, ४-२२९, २३१

३६. अनेक व्यक्तींनीं मिळून करावयाचे नृत्तास भरतानें पिण्डी असें नांव दिलें आहे. पिण्डीभूत होऊन म्हणजे अनेक माणसांनीं एकत्र होऊन जें नृत्त करावयाचें असतें तें पिण्डीनृत्त होय. याचे पिण्डीबंध, शृंगलाबंध, लताबंध व भेद्यकबंध असे चार प्रकार आहेत.<sup>३१६</sup> पिण्डीबंध नामक भेदांत अनेक व्यक्तींनीं मिळून एका विशिष्ट प्रकारच्या आकृतींत उभें रहावयाचें असतें. युद्धांत सेनेची जशी निरनिराळ्या तऱ्हेची रचना करून तीस चक्रव्यूह, शकटव्यूह, सुपर्णव्यूह इत्यादि नांवें देत असत, त्याप्रमाणें ह्या पिंडीबंधांतहि पाहणारास मोगच्या आकृतीचा भास होईल अशा तऱ्हेनें नर्तक उभे राहिल्यास त्या पिण्डीस मयूरपिण्डी, त्रिशूलाची आठवण होईल अशा आकृतींत उभें राहिल्यास त्यास रोद्रीपिण्डी, इत्यादि प्रकारचीं नांवें देत असत. नर्तकांनीं याप्रमाणें नुसतें एकाद्या आकारांत उभें राहून चालत नसे. तर एकदां कोणता तरी विशिष्ट प्रकारचा आकार केला, विशिष्ट प्रकारच्या आकारांत उभें राहिलें म्हणजे मग पुढील जे जे अंगविक्षेप करावयाचे ते ते सर्वांनीं एकदम व एकाच वेळीं करावयाचे असत. असें केल्यानें कोणत्याहि प्रकारच्या नृत्तांत किंवा करणांत ती आकृति कधीहि मोडत नसे. ती तशीच्या तशीच राहा. भरतानें या प्रकारच्या मयूर, कमल, त्रिशूल, हल, गरुड, इत्यादि प्रकारच्या पिण्डी सांगितल्या आहेत व त्यांस त्या गोष्टी, ज्या ज्या देवतांचीं विशिष्ट चिन्हे म्हणून मानलीं गेलीं आहेत, त्या त्या देवतांचीं नांवें दिलीं आहेत. भरतानें दिलेल्या वरीलप्रमाणें कांहीं आकृतींची आपणास कल्पना करतां येते; पण कांहींची कल्पनाच करतां येत नाही. कारण 'यावृद्धी' म्हणजे कोणत्या प्रकारचा आकार हें 'यावृद्धी' शब्द कोषांत सांपडत नसल्यानें समजण्यास मार्ग नाही. तसेंच यक्षाची आकृति कोणती, हें कळण्यासाठी मार्ग नाही.

३७. शृंगलाबंध म्हणजे नर्तकांनीं एकमेकांच्या हातांत हात घालून एका रांगेत उभें राहून एकेक दुवा जोडून होणाऱ्या सांखळीप्रमाणें सांखळी करणें. सांखळी तयार करण्याचे दोन भेद करतां येतील. पैकीं आपल्या जवळील-माणसाच्या व्यक्तीच्या हातांत हात घालून उभें राहणें, हा पहिला व साधा भेद होय. दुसरा भेद म्हणजे आपल्या जवळील व्यक्ती सोडून पुढील व्यक्तीचे हातांत हात घालणें. ह्या दुसऱ्या प्रकाराचे दोन प्रकार होतात. त्यांपैकीं एक म्हणजे आपल्या जवळील व्यक्तीच्या समोर हातांची गांठ होईल अशा तऱ्हेनें हातांत हात घालणें आणि दुसरा म्हणजे त्या व्यक्तीच्या पाठीकडे गांठ होईल अशा तऱ्हेनें हातांत हात घालून उभें राहणें. या प्रमाणें एक सोडून दुसऱ्या मनुष्याच्या हातांत हात घालून उभें राहिलें असतां जवळील व्यक्तीच्या हस्तक्रियेंत कांहीं एक अडथळा न येतां हातांची गांठ देतां किंवा काढतां येते.<sup>३१७</sup>

३८. लताबंधांत निरनिराळ्या तऱ्हेचे जाळें विणल्याप्रमाणें नर्तकांनीं उभें रहा-  
वयाचें असतें. शृंगला ही एकाच ओळींत उभें असलेल्या माणसांनीं करावयाची  
असते पण लता नानाप्रकारच्या आडव्या तिडव्या रेषेत उभ्या असलेल्या व्यक्तींनीं  
मिलून करावयाची असते. शृंगला व लता यांतील मुख्य भेद हाच आहे.<sup>३१८</sup>

३९. पिण्डीनृत्ताचा भेद्यकबंध हा शेवटील प्रकार होय. अनेक प्रकारच्या नृत्त-  
करणांनीं व आकृतींनीं याचे अनेक भेद करतां येतील. पिण्डीबंधांत व ह्यांत  
फरक इतकाच कीं, पिण्डींत एकदां एक आकृती केली. म्हणजे ती करणाऱ्या सर्व  
व्यक्तींनीं एका वेळीं एकाच प्रकारचे अंगविक्षेप करावयाचे असतात. पण भेद्यक  
बंधांत एकादी आकृती केली असतां प्रत्येक व्यक्तीनें एकाच तऱ्हेचे अंगविक्षेप  
करावे लागत नाहीत. त्यांपैकी काहींनीं लताहस्त केले, काहींनीं दोलापाद केले,  
अथवा काहींनीं वृश्चिक करण केलें तर दुसऱ्या काहींनीं दुसरेच एकादें करण  
केलें अथवा दुसरेच नृत्त हस्त केले तरी चालतात. ह्यांत एकंदरीत सर्वांचें अंग-  
विक्षेप दिसण्यांत सुंदर दिसले म्हणजे झालें, एवढेंच तत्व लक्षांत ठेवावयाचें असतें.  
पिण्डीबंध<sup>३१९</sup> कनिष्ठ लयांत, शृंगला आणि लताबंध मध्यम लयांत आणि भेद्यकबंध  
ज्येष्ठ लयांत करावयाचा असतो. या नृत्तक्रिया साधारणपणें स्त्रियाच करीत असत  
असें भरताच्या लिहिण्यावरून वाटतें.

४०. याप्रमाणें नृत्ताच्या निरनिराळ्या अंगांचा यथामति विचार केला आहे. या  
विषयाचा कोठेंच कोणी फारसा विचार केला नसल्यानें, हें प्रकरण इतकें लांबचावें  
लागलें. याहूनहि अधिक विस्तृत रीतीनें याचा विचार करतां येईल, पण नृत्ताला  
आणि तें करणाऱ्या नर्तकींना कोणत्याहि कारणानें कां होईना, कमीपणा  
आल्यामुळें लोकांना अप्रिय असलेल्या व म्हणूनच त्यांनीं दुर्लक्ष केलेल्या, पण  
सर्व लोकांस स्वाभाविकरीत्याच प्रिय असलेल्या, ह्या ललितकलेचा अधिक  
विचार न करतां झाला इतकाच पुरे, असें समजून या प्रकरणाची येथेंच रजा  
घेणें वरें.



## प्रकरण ४ थे.

### “ नाट्यं भावानुकीर्तनम् ”

१ अवतरणस्थानी दिलेल्या भरतरुत नाट्य-व्याख्येवरून नाटक हें सर्वथैव भावावर किती अवलंबून आहे, हें दिसून येतें. अर्थात् ज्यांचें नाटकांत अनुकरण करावयाचें असतें, त्या ह्या भावांची जोंपर्यंत आपणाला बरोबर कल्पना येणार नाही, तोंपर्यंत नाटकाच्या वर दिलेल्या लक्षणाचाही खरा अर्थ कळणार नाही. म्हणून ह्या भागांत भावांचा विचार करावयाचा आहे.

२ निर्विकार मनांत कोणत्याही कारणानें कसलाही विकार जागृत झाला कीं त्यास भाव असें म्हणतात. या भावाचा मनुष्याला निरनिराळ्या प्रसंगां निरनिराळ्या स्थितींत निरनिराळ्या तऱ्हेनें अनुभव येत असतो. आईला फार दिवसांनीं मूल भेटलें तर तिच्या मनांत आनंदोर्मि उचंबळूं लागतील. कोणी जिवलग मनुष्य अत्यवस्थ आहे असें समजलें असतां आपणांस दुःख होईल. मांस, मेद इकडे तिकडे पडलेलें आहे, रक्ताचा सडा घातल्याप्रमाणें दिसत आहे, कुत्रां हाडें चघळीत बसलीं आहेत, असा देखावा दृष्टीस पडला तर आपल्या मनांत किळस उत्पन्न होईल. वर सांगितलेल्या आनंद, दुःख व किळस या चित्तवृत्ति जरी एकमेकांपासून भिन्न असल्या, तरी त्या सर्व, भाव या एकाच सदराखालीं येतील. आतां हे भाव मनांत कसे उद्भवतात तें पाहूं.

३ मनुष्याला जीं पांच ज्ञानेंद्रियें ईश्वरानें दिलीं आहेत त्यांच्यायोगानें आपल्यास सृष्टीतील निरनिराळ्या पदार्थांचें ज्ञान होत असतें; पण या वस्तूंचा आपल्याशीं विशेष संबंध आला असतां त्यापासून होणारें सामान्य ज्ञान आपणांस विशेष प्रकारानें जाणवतें. उदाहरणार्थ - पौर्णिमेचा चंद्र आपल्या षोडश कलांनीं पूर्ण असा गगनांत विराजला आहे, त्याच्या चंद्रिकेच्या सुधावृष्टीनें सर्व पृथ्वी प्रसन्न झाली आहे, चोर्हांकडे मंद, शीतल व सुगंधित वायु वहात आहे, अशी वैभवसंपन्न निशा एकरूपच असतां हि हिच्या दर्शनानें निरनिराळ्या व्यक्तींत निरनिराळे भाव उत्पन्न होतील. सर्व दिवसभर अभ्यास करून थकलेला विद्यार्थी त्या निशेकडे पाहून आपल्या प्रिय मित्राबरोबर फिरावयास जाण्यास उत्कटित होईल, तर शापभ्रष्ट यक्षाप्रमाणें काम्तेपासून दूर राहणारा एखादा बिरही पुरुष, चंद्राच्या शीतल चंद्रिकेनें

उल्लसित होण्याचे ऐवजीं, रजनीचें तें वैभव पाहून विरहाग्नीनें अत्यंत तप्त होईल. ही उत्कंठा किंवा हा ताप उत्पन्न होण्यास जीं कारणें लागलीं, त्याच कारणांस शास्त्रज्ञांनीं विभाव<sup>३</sup> हें नांव दिलें आहे. भावोत्पादन करणाऱ्या विभावांपैकीं, काहीं त्या त्या उत्पन्न होणाऱ्या भावाच्या दृष्टीनें जास्त महत्वाचे असतात व काहीं कमी महत्वाचे असतात; पैकीं महत्वाच्या विभावास आलंबन विभाव व इतरांस उद्दीपन विभाव अशीं नावे दिलीं आहेत. वरील उदाहरणांत मित्र व स्त्री आणि भोंवतालची परिस्थिति हीं उत्पन्न झालेल्या भावाचीं कारणें आहेत. ह्या तीन कारणांपैकीं मित्र किंवा स्त्री हीं कारणें नसतीं तर वरील उत्पन्न झालेले उत्कंठा व ताप, हे भाव उत्पन्न झाले नसते. उत्कंठा व ताप हे भाव अनुक्रमें मित्र व स्त्री ह्यांवर अवलंबून आहेत आणि म्हणून वरील उदाहरणांत मित्र व स्त्री हे आलंबन<sup>४</sup> विभाव होत. तसेंच चंद्र चांद्रिकेमुळे झुलून दिसणारी रजनी, मित्र जवळ नसल्यानें त्यासह सहल करण्याची उत्कंठा व स्त्री जवळ नसल्यानें होणारा शोक, ह्या दोहोंसहि तीव्रतम करीत असल्यानें, उद्दीपन<sup>५</sup> विभाव म्हणून म्हटली जाईल. हे भेद भरतानें दिलेले नाहीत.

४. या आलंबन उद्दीपन विभावांच्या योगानें भावोत्पत्ति झाली कीं, मनुष्याचे चेहऱ्यावर त्या त्या भावास अनुसरून निरनिराळ्या प्रकारचे फरक दिसून येतील. उदाहरणार्थ आनंद झाला तर मनुष्याचे नेत्र प्रफुल्लित होतील व त्याच्या मुखावर हास्य विलसूं लागेल, पण त्याच्याच उलट एखाद्यास शोक झाला तर त्याचे डोळ्यांतून अश्रु वाहूं लागतील व चेहरा म्लान होईल. तसेंच निरभ्र आकाश पाहून फिरावयास गेलेल्या विद्यार्थिवागीन, अकस्मात् मेघवृष्टि होऊं लागल्यास, वीज कडाडूं लागल्यास, सोसाट्याचा वारा झुटल्यास, एकच गडबड उडून ते थंडीनें कांकडत, चिस्सल उडण्याच्या भीतीनें वखें उंच धरित, विजेच्या भयानें धांवत, कसें एकदाचें घर हातीं येतें ह्या चिंतेनें पळ काढतील. वरील उदाहरणांत दिसून येणारे निरनिराळे अंग-विकार निरनिराळ्या भावांमुळे उत्पन्न झाले आहेत व ह्या अंगविकारांवरूनच कोणाचे ठिकाणीं कोणता भाव उत्पन्न झाला, हें कळून येत असतें. उदाहरणार्थ पहिल्या ठिकाणीं दिसणारे हास्यादिविकार, हर्ष हा भाव दाखवितात; दुसऱ्या ठिकाणीं दिसणारे अश्रु व म्लान मुख हे विकार, शोक हा भाव दर्शवितात आणि तिसऱ्या ठिकाणीं उडालेली मुलांची धांदल, आवेग हा भाव दाखविते. याप्रमाणें विभावाचे योगानें भावोत्पत्ति झाली असतां भावांचे मागोमाग जे फरक शरीरावर दिसून येतात व उत्पन्न झालेले भाव दुसऱ्यांच्या दृष्टोत्पत्तीस आणून देतात, त्यांस अर्जु-भाव असें म्हणतात.

( ३ ) भा. ना. ७-४

( ४ ) द. ४-२

( ५ ) द. ४-२

( ६ ) भा. ना. ७-५

५. विभावापासून उत्पन्न होणाऱ्या व अनुभाव उत्पन्न करणाऱ्या ज्या भावनामक चित्तवृत्ति सांगितल्या त्या असंख्य आहेत. यांपैकीं प्रत्येकीचें वर्णन करावयाचें म्हटल्यास अशक्य होईल. म्हणून हा अतिप्रसंग टाळण्याकरतां शास्त्रकारांनीं यांपैकीं ज्या वृत्तीचें वर्णन काव्यांत येतें अथवा नाटकांत ज्यांचा अभिनय दाखवितां येतो, त्यांचे ठळक ठळक असे तेहतसिं भेद सांगितले आहेत. निर्वेद, ग्लानि, शंका, असूया, मद, श्रम, आलस्य, दैन्य, चिंता, मोह, स्मृति, धृति, ग्रीडा, चपलता, हर्ष, आवेग, जडता, गर्व, विषाद, औत्सुक्य, निद्रा, अपस्मार, सुप्त, विबोध, अमर्ष, अवहित्य, उग्रता, मति, उन्माद, मरण, व्याधि, त्रास व वितर्क, हीं यांचीं नावें आहेत. मनुष्याचे मनांत येणारा कोणताहि विकार, या वर सांगितलेल्या तेहतीस प्रकारांपैकीं कोणत्या ना कोणत्या तरी प्रकारांत स्थूलमानानें येतो.

६. यांपैकीं प्रत्येकाचे विभाव व तो उत्पन्न झाला असतां दिसून येणारे अनुभाव, पुढें सोदाहरण सांगितले आहेत. नाटकांत नटांनीं हे भाव झाले आहेत असें भासविण्याकरितां, अभिनयानें अनुभाव दाखवावयाचे असतात व काव्यांत कवींनीं त्यांचें वर्णन करावयाचें असतें.

( १ ) निर्वेद म्हणजे उदासीनता. ही अनेक कारणांनीं उत्पन्न होते. ती कधीं दारिद्र्यानें, कधीं कोणी शाप दिल्यानें, कधीं आपल्यावर कोणी रागावल्यानें, कधीं आपल्यास कोणी मारल्यानें, कधीं कोणी अपमान केल्यानें व कधीं प्रियजनांच्या वियोगानें होते. मृच्छकटिकाच्या पहिल्या अंकांत,

“ दारिद्र्याद्ध्रियमोति ह्रीपरिगतः प्रभ्रश्यते तेजसो  
निस्तेजाः परिभूयते परिभवान्निर्वेदमापद्यते ”

म्हणणाऱ्या दरिद्री चारुदत्ताचें उदाहरण म्हणजे दारिद्र्यानें उत्पन्न झालेल्या निर्वेदाचें होय. एकच प्याल्यांतील “ भाई जाणार म्हणून कोणत्याही कामाला कसा तो उत्साह बाटत नाही ” असें म्हणणाऱ्या सिंधूचें उदाहरण भाईच्या भविष्यत्कालीन वियोगामुळें होणाऱ्या निर्वेदाचें होय. इतर कारणांनीं होणाऱ्या निर्वेदाचींही अशींच उदाहरणें देतां येतील.

( ७ ) भा. ना. ६-१८ ते २१ ( ८ ) भा. ना. ७-२३ व त्यापुढील मागील गद्य. ह्या प्रकरणांतील श्लोकांच्या आंकड्याबरोबरच त्याजवळील त्या विषयाबरील गद्याचाही उल्लेख आहे, असें समजावें.

तत्त्वज्ञानाचा बोध होऊनहि निर्वेद म्हणजे एकप्रकारचें औदासीन्य उत्पन्न होते, हें औदासीन्य वरील औदासीन्याहून जरी मूलतः भिन्न असलें तरी व्यवहारांतील गोष्टीविषयी उदासवृत्ति होणें ही व ' निष्क्रियता ' उत्पन्न होणें ही गोष्ट, दोहोंतही सामान्यच असल्यानं भरतानें ह्याची गणना वरील निर्वेदातील विभावांतच केली आहे. तत्त्वज्ञानापासून निर्वेद झाला असतां मनुष्यास जगांतील मायामोहांच्या पसऱ्याचा वीट येऊन तो ऐहिक गोष्टींबद्दल उदास होतो व नित्यव्यवहारांचा ईश्वरावर हवाला टाकून बसतो. उदाहरणार्थ, तुकारामबुवा. केवढा दुष्काळ पडला, घरांत अन्नाचा कणही शिल्लक नाही, बायकामुलें भुकेनें व्याकुळ झालीं आहेत, स्वताला अंगावर घेण्यास पुरेसें वस्त्रहि नाही, अशी स्थिति आली असताहि सरे तत्त्वज्ञान झाल्यानं ते वरील सर्व गोष्टींचा ईश्वरावर भार टाकून या सर्व गोष्टींबद्दल उदासीन होते.

मनुष्य उदास झाला असतां निरुत्साही होऊन दर्धि निश्वास सोडीत व वेळीं रडतही बसतो, किंवा ईश्वरावर हवाला टाकून स्वस्थ राहतो.

( २ ) मनुष्य रोगग्रस्त झाला असतां, त्याच्यावर उपाशी रहाण्याचा प्रसंग आला असतां, त्याच्या मनाचा कांहीं कारणानं संतापातिशय झाला असतां, तो खूपशी दारू प्याला असतां, त्यानें शक्तीबाहेर श्रम केले असतां, त्याला वांत्या किंवा जुलाब झाले असतां, त्यास जो एक प्रकारचा थकवा वाटतो, त्यासच ग्लानि असें म्हणतात. ग्लानि आलेला मनुष्य दीन व क्षीण होतो, त्याची गात्रे गलित होतात, त्याचा शब्द व डोळे सोल जातात, तोंड फिकें पडतें व त्याची गति मंद होते. या स्थितींत तहान भूकहि नाहीशी होते. अति परिश्रमानें व भुकेनें व्याकुळ झालेली संत सखू पाण्याच्या घागरी वहातां वहातां डोकें फिकूं लागल्यामुळें झालीं बसते, ती ग्लानीमुळेच होय.

( ३ ) चोरी केली असतां अथवा राजाचा कांहीं अपराध केला असतां किंवा हातून एखादें पापकर्म घडलें असतां, लोकांस कळेल कीं काय अशी भीति वाटून जी एकप्रकारची संशयित वृत्ति होते, तिलाच शंका असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति विशेषकरून स्त्रियां व नीच प्रवृत्तीच्या माणसांत फार करून दिसून येते, असें भरताचें म्हणणें आहे. कित्येकवेळां आपणच आपलें बिग बोलून जाऊं कीं काय असें वाटतें. तेव्हां या शंकेस आत्मसमुत्था म्हणतात व दुसरें कोणी आपलें ह्मणत जाणील कीं काय असें वाटतें तेव्हां तिला परसमुत्था असें म्हणतात.

मनांत शंका उत्पन्न झाली असतां मनुष्याची स्थिति रामदासांनीं वर्णन केलेल्या ' वाजे पाऊल आपुलें । म्हणे मागें कोण आलें ' अशी होऊन तो पुढीं

पुढां मागें वळून पाहूं लागतो, त्याची चयां फिकी पडून अंगाला कंप सुटतो, ओंठ शुष्क होतात, घसा कोरडा पडतो व जीभ आंत ओढली जाते; कधी कधी तर तोडहि काळें ठिक्कर पडतें व तो मनुष्य अंग चोरून चालूं लागतो. मृच्छकटिकांत शर्विलकानें चोरी केल्यावर त्याची किती संशयित वृत्ति झाली होती ह्याचें त्यानेंच झालील साकींत वर्णन केलें आहे:—

कोणी चालत येतां वाटे शोधाया मज आला ।

धांवत येतां आला वाटे बद्ध कराया मजला ॥

दूषित मन ज्याचें । येतो संशय मनिं त्याचे ॥

खून शांण्याची खटपट करणाऱ्या गिरिधरानें कितीही शांत दिसण्याचा प्रयत्न केला तरी अरुंधतीच्या भेदक दृष्टीनें त्याचा गुन्हा ओळखलाच व ती त्यास 'तुला पुरावा पाहिजे ! मग दुसरा पुरावा कशाळा !' खुनाचा आरोप तुझ्यावर करतांच खाडकन उतरलेला तुझा चेहरा, ही तुझी मनाची उडालेली गाळण, भीतीनें धरारणारें हें शरीर, सर्वांगाला सुटलेला हा घाम, यापेक्षां अन्य पुरावा तो काय पाहिजे !' आपमाणें म्हणते; यांत शांकित वृत्ति उत्पन्न झाली असतां होणाऱ्या अनुभावांचें चांगलें वर्णन केलें आहे.

दशरूपकारानें दुसऱ्याच्या क्रूरपणामुळें तो काय करील व काय करणार नाही, अशी जी भीतियुक्त चित्तवृत्ति मनांत उत्पन्न होते, तिलाहि शंकाच म्हटलें आहे. पुण्यप्रभावांतील वृंदावनाच्या क्रूरतेनें भ्यालेली निष्पाप वसंधरा आपल्या बाळाला " बाळ ! वृंदावन आपल्या राक्षसी वृत्तीनें माझा आणि तुझा अंत पाहूं-बाळ मला बोलवत नाही रे ! बोल भिजलाला रे कांहीं हसुनी बोल ॥ भ्यालें जनाला । भ्याले मनाला । सुटला माझा तोल ॥" इत्यादि जें म्हणतेतें, धरील शंकेचें उदाहरण म्हणण्यास हरकत नाही.

( ४ ) आपला ज्यानें अपराध केला आहे किंवा आपण ज्याचा द्वेष करीत असतो त्याचें ऐश्वर्य वाढलें पाहून किंवा त्याचा सन्मान, त्याची तीव्र बुद्धि, त्याची विद्वत्ता इत्यादि गोष्टी पाहून आपल्या मनांत जी एक प्रकारची अस्वस्थता उत्पन्न होते, तिला अस्वस्थता असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उत्पन्न झाली असतां आपण त्या माणसाला हाणून पाडण्याकरितां दहा जणांत त्याचे दोष काढतो, त्याला टोंबून बोलतो, त्याजकडे पाहून डोळे मिचकावतो किंवा भिवया उडवतो अथवा

हैं काहींच करावयास न सांपडलें तर सालीं मान घालून स्वस्थ बसतो. बरोबरीच्या मैत्रिणी सख्खवाहिनीला चांगलें म्हणतात म्हणून मस्तरानें ग्रस्त होऊन म्हाळसाका-कूंच्या रागाच्या आर्गांत, सख्खविषयी चहाड्या सांगून तेल ओतणारी भीमावन्संची स्वारी याच चित्तवृत्तीनें युक्त होती.

( ५ ) मद म्हणजे धुंदी;<sup>१५</sup> ही सुरापान केल्यानें उत्पन्न होते. धुंदीचे उत्तम, मध्यम व नीच या तीन प्रकृतींच्या लोकांवर तीन प्रकारचे परिणाम झालेले दिसतात. उदाहरणार्थ मद्य सेवन केलेला उत्तम प्रकृतीचा मनुष्य विशेषप्रकारें उत्साही दिसतो व त्याच्या तोंडावर हास्य दिसून येतें; पण बोलण्यांत एक प्रकारची व्याकुलता दिसते आणि चालतांना तो जरासा अडसळल्यासारखा वाटतो. ह्याच मनुष्यानें सूपसें सुरापान केले असेल तर मात्र तो निजून राहतो. मध्यम प्रकृतीच्या माणसानें मद्य सेवन केल्यास त्याचे डोळे मधून मधून गरगर फिरलेले दिसतात, गति वेडीवांकडी दिसते व तेंच यथेच्छ पान झालें असल्यास तो गाऊं किंवा हसूं लागतो. नीच प्रकृतीच्या माणसानें बेताचें मद्य सेवन केलें असल्यास त्याची स्मृति नष्ट होते व त्याला वांति होऊं लागते. त्याच्या घशाशीं कफ दाटतो, त्याला उचकी लागते व जीभ अडसळूं लागते. कांहीं कांहीं माणसें धुकूं लागतात. ह्यांनींच बेसुमार दारू घेतल्यास ते उन्मत्त होऊन मोठमोठ्यानें रडण्यास किंवा अद्वातद्वा बोलण्यास आरंभ करितात.

नाटकांत जेव्हां सुरापान करीत असलेल्या मनुष्याचा अभिनय दाखवावयाचा असेल तेव्हां तो क्रमाक्रमानें धुंद होत असलेला दाखवावा. आणि जो दारू पिऊनच आला असेल त्याची धुंदी उतरत चाललेली दाखवावी.

मदोन्मत्त माणसाचा मद उतरण्याचीं कांहीं साधनें आहेत. एखादेवेळीं फार आनंदाचा प्रसंग आल्यास तो स्वाभाविकच उतरतो. तसेंच त्याला कोणी धास्ती घातल्यास किंवा टोंचून बोलल्यासही तो उतरूं शकतो. एकच प्याल्यांतील आर्य-मदिरामंडळांतील दारू पिऊन गुंगीत पडलेला सुधाकर, जनूभाऊच्या गळ्याला मिठी मारून मोठ्यानें रडणारा मन्याबापू व शास्त्रीबुवासारखे दुसरे लोक हीं उत्तम नीच व मध्यम प्रकृतीच्या माणसाचीं उदाहरणे होऊं शकतील.

( ६ ) घोड्यावर बसणें, व्यायाम करणें, संभोग, इत्यादि कारणांनीं जें दमल्यासारखें वाटतें त्या भावास श्रम असें म्हणतात. मनुष्य दमला असल्यास त्यास आपलें अंग चेंपून घ्यावेंसें वाटतें, त्याचा श्वासोच्छ्वास जोरानें चालूं लागतो व तो अंगाला आळेपिके देऊन जांभया देतो. श्रम वाटत असताहि चालावें लागल्यास तो

अगदीं मंद मंद गतीनें चालूं लागतो. हीच चित्तवृत्ति तीव्र झाली कीं तिचें रूपान्तर ग्लानींत होतें. ' अङ्गभङ्गविकल इव भूत्वा स्थास्यामि ' असें म्हणून हात पाय पसरून बसणारा शाकुंतलांतील विदूषक, हें श्रम ह्या भावाचेंच उदाहरण आहे.

( ७ ) कोणतेही काम करण्याचा तिटकारा येणें, स्वस्थ बसून रहावेंसें वाटणें, निजावेंसें वाटणें हीं आळस ह्या चित्तवृत्तीचीं लक्षणें आहेत. या लक्षणांनीं प्रत्यास येणारा आळस उत्पन्न होण्याचें कारण अनुत्साह, फार श्रम, रोगग्रस्तता किंवा गरोदर स्थिति यापकीं कांहींतरी असतें. कित्येक मनुष्यांत तो स्वभावतःच असतो; उदाहरणार्थ—अविमारक नाटकाच्या तिसऱ्या अंकांत मागधी विलासिनीला ' विरचय शयनासनानि ' असें सांगते. त्यावर ती ' कः कालो विरचितानि शयनासनानि ' म्हणून मोठ्या ऐटीत सांगते, पण तिचा आळशी स्वभाव ठाऊक असलेली मागधिका ' जानामि तेऽलसत्वम् । दिवसरचितानि भणसि रचितानीति । ' असें उत्तर देते.

( ८ ) दुर्दैव ओढवले असतां, मानसिक त्रास झाला असतां, जो भाव मनुष्याचे मनांत उद्भवतो व ज्यामुलें तो कोणतेही काम करण्यास निरुत्साही होऊन स्वच्छता, नीटनेटकेपणानें रहाणें, इत्यादि गोष्टींकडे दुर्लक्ष करतो, त्या भावास **दैन्य** असें म्हणतात. उदाहरणार्थ दीन झालेल्या मालतीस, कुमुदला आपल्या कपाळचें कुंकू लावल्यानें, विसकटलेलें आपलें कुंकू नीटनेटके करण्याचाहि उत्साह वाटत नाही. "

( ९ ) पैसा गेला असतां, प्रिय वस्तूंचा किंवा प्रिय जनांचा नाश झाला असतां, दारिद्र्य आलें असतां, जी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते तिला **चिंता** असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उत्पन्न झाली असतां मनुष्य सुस्कारे सोडूं लागतो व खालीं मान घालून बसतो, त्याचे शरीर रुश होतें व तो स्वतांच स्वतांला त्रास करून घेतो व नीटनेटकेपणाकडे दुर्लक्ष करून विमनस्क मनानें बसतो. भावबंधनांतील मनोहर, मालतीचा आतां दुसऱ्याशीं विवाह होणार म्हणून ' मालती ! मालती ! मालतीबरोबर माझ्या जगांतली रमणीयताही मला अदृश्य झाली आणि जीवित जड झालें आहे—' इत्यादि चिंताकुल चित्तवृत्तीनेंच म्हणत बसतो.

( १० ) मोह म्हणजे मूर्च्छा. दैवदुर्वलसितानें एकदम संकटें कोसळलीं असतां, भय वाटलें असतां अथवा पूर्व गोष्टींचें तीव्र स्मरण झालें असतां मूर्च्छा

( १६ ) भा. ना. ७-४१ च्या पुढील गद्य ( पा. भे.—अर्वव्यायाम )

( १७ ) ,, ,, ७-४२ ( १८ ) भा. ना. ७-४३ व वरील गद्य

( १९ ) ग. भा. पृ. ९६, अं. २, प्र. ४ ( २० ) भा. ना. ७-४४, ४५

( २१ ) भा. ना. ७-४५, ४७

येसे. मूर्छित मनुष्यास कांहीं हालचाल करता येत नाही. त्याला भोंवळ येऊन कांहीं दिसेनासें होतें व तो तोल जाऊन पडतो. दण्डकारण्यांतील देखावा पाहून सीतेसह केलेले विलास आठवून “हा हा <sup>३३</sup>देवि स्फुटति हृदयं ध्वंसते देहबंधः-” इत्यादि म्हणत असतां रामाला जी मूर्छा येते, ती मोह हीच चित्तवृत्ति होय.

( ११ ) एसादा मनुष्य एकीकडेच टक लावून पहात असेल, मधून मधून डोकें हलवीत असेल, भुंवया चढवीत असेल, तर तो कशाची तरी आठवण करीत आहे असें समजावें. याच भावास स्मृति असें म्हणतात. हा भाव पूर्वी अनुभवलेल्या नानाप्रकारच्या गोष्टींसारख्या गोष्टी पाहून उत्पन्न होतो. कशाचें तरी सतत चिंतन करणें हेंही याचें कारण आहे. ह्या चित्तवृत्तीस मनःस्वारथ्य असणें आवश्यक आहे. मनाला स्वास्थ्य नसेल, रात्रीं शांत झोंप आली नसेल तर स्मृति चांगली होणार नाही. मुद्राराक्षसांतील दुसऱ्या अंकांत विचार करीत असलेला राक्षस ‘कार्यव्यग्रत्वान्मनसः प्रभूतत्वाच्च प्रणिधीनां विस्मृतम् । इदानीं स्मृतिरुपलब्धा ’ इत्यादि म्हणतांना याच भावाचा अभिनय करीत असतो.

( १२ ) धृति म्हणजे समार्थीन. हा भाव जागृत होण्यास मनुष्याचें वर्तन शुद्ध असावें लागतें, त्याची गुरूच्या ठिकाणीं पूर्ण भक्ति असावी लागते किंवा तो ज्ञान, वैभव, ऐश्वर्य, विद्या इत्यादींनीं युक्त असावा लागतो. समाधानी मनुष्य इष्ट गोष्ट न मिळाल्यास किंवा मिळूनही नाहीशी झाल्यास शोक करीत नाही. कसाही प्रसंग आला असतां त्याचे ठिकाणीं विषाद उत्पन्न होत नाही व इष्ट गोष्ट प्राप्त झाली असतां तो हर्षातिरेकानें फुगूनहि जात नाही. ही चित्तवृत्ति संन्याशाच्या संसारांतील ‘ श्री ’ त दिसून येते.

( १३ ) अयोग्य कृत्य हातून घडत असतां कोणी पाहिल्यास, वाईट कृत्य केल्याबद्दल पश्चात्ताप झाल्यास, केलेली प्रतिज्ञा शेवटास न गेल्यास, जी लाज वाटते तिलाच व्रीडा असें म्हणतात. ही वडील माणसांसमोर गेले असताहि उत्पन्न होते. लाज वाटली असतां मनुष्य तोंड लपवितो किंवा खालीं मान घालून बसतो. स्त्रियांस स्वाभाविक अशी लज्जा वाटूं लागल्यास त्या जमिनीवर नखांनीं रेघा काढूं लागतात, नखें कुरतुडूं लागतात किंवा पदराशीं सेळत बसतात. विक्रमोर्वशीयांत उर्वशीची प्रेमपत्रिका शोधणाऱ्या राजास स्वतां राणीच ‘ आर्यपुत्र, अलमावेगेन । एतदेव तदूर्जपत्रम् । ’ असें म्हणून ती पत्रिका आणून देते, त्यावेळीं कृतापराध राजाच्या मनांत जी चित्तवृत्ति उत्पन्न उत्पन्न होते, ती व्रीडा होय.



( १४ ) चपलतेचा अर्थ आपणांस वाटतो त्याहून भिन्न आहे. एखादी मुलगी चुणचुणीत असली म्हणजे आपण 'काय पोर चपळ आहे' असे म्हणतो. पण संस्कृतमध्ये चपल याचा अर्थ अविचारी असा होतो व चार्पल्यभाव या अर्थासच अनुसरून आहे. राग, द्वेष, मत्सर, ईर्ष्या इत्यादि गोष्टींमुळे अथवा आपल्याला प्रतिकूल अशी एखादी गोष्ट घडली असतां एकदम अविचारानें काहीं तरी करून टाकण्याची जी मनःप्रवृत्ति होते, तिला चपलता असें म्हणतात. या वृत्तीमुळे मनुष्य कठोर भाषण किंवा निर्भर्त्सना करूं लागतो व वेळीं त्या मनुष्यास मारण्यास किंवा त्याचा वध करण्यासहि प्रवृत्त होतो. धर्मावर चिडलेला भीम

जा सहदेवा ! सत्वर पुष्कळसा अग्नि आण, जाच कसा ।

जाळूं याचे हे कर, आम्हां हा सोसवेल जाच कसा !

असे<sup>१७</sup> म्हणतो तो चपलतेमुळेच म्हणतो.

( १५ ) देवाचा वर, राजाची मेहेरनजर, प्रिय जनांची भेट, इष्ट गोष्टींचा लाभ, मिष्टान्न इत्यादि मनाप्रमाणें सर्व गोष्टी प्राप्त झाल्या असतां जी एकप्रकारची प्रफुल्लित चित्तवृत्ति होते तिला हर्ष<sup>१८</sup> असें म्हणतात. मनुष्य हर्षित झाला असतां त्याचे तोंडावर प्रसन्नता दिसूं लागते आणि तो गोड भाषण करतो. कधीं कधीं या स्थितींत त्याच्या डोळ्यांतून आनंदाश्रु वाहूं लागतात व अंगावर रोमांचहि उभे राहतात. आनंदपर्यवसायी नाटकाचे शेवटीं नायक या चित्तवृत्तीतच असतो.

( १६ ) आवेग<sup>१९</sup> म्हणजे मनःक्षोभ होऊन गोंधळ उडणें. हा भाव निरनिराळ्या कारणांनीं उत्पन्न होतो व निरनिराळ्या अंगविक्रियांवरून दृश्यमान होतो. उदाहरणार्थ—कोणी आगींत सांपडला असेल तर त्याचे डोळे धुरानें भरतील व तो इकडे तिकडे धावूं लागेल. अंगावर हत्ती चालून आल्यास मनुष्य भीतीनें घाबरा होईल व निःस्तब्धपणें उभा राहील. एखादे वेळीं तो धावूंही लागेल व धांवतांना सारखें मार्गें वळून पाहील. कोणी झंझावातांत सांपडल्यास डोळ्यांत धूळ जाऊं नये म्हणून तोंडावर वस्त्र घेईल, डोळे चोळूं लागेल व त्यांतून सुटण्याकरतां क्षपाक्षप चालूं लागेल. बीज कडाडल्यानें, एखादा तारा खळकन् पडलेला पाहिल्यानें, भयंकर मेघगर्जना ऐकल्यानें, चंद्रसूर्यांचें ग्रहण, धूमकेतु इत्यादि दृष्टीस पडल्यानें झालेला आवेग विशेषतः मनुष्याच्या चेहऱ्यावर दिसून येतो. मग कधीं चेहरा फिकट दिसेल, कधीं त्यावर भीतीची छाया पडेल तर कधीं आश्चर्य वाटल्यासारखें दिसेल. अकस्मात् पाऊस आल्यास मनुष्य अंग संकुचित करतो, अंगाभोंवतीं वस्त्र गुंडाळून घेतो व धावत जाऊं लागतो. इष्ट गोष्ट अनपेक्षितपणें ऐकल्यास झालेला आवेग लगवणीनें

( २६ ) भां. ना. ७-५४

( २७ ) मोरोपंताचें सभाषव.

( २८ ) भां. ना. ७-५५

( २९ ) भा. ना. ७-५६ ते ५८

उठणें, आलिंगन देणें, वस्त्राभरणें दान करणें, आनंदाश्रु येणें, रोमांच उभे रहाणें, या चिन्हांवरून कळून येतो व अप्रिय गोष्ट ऐकल्यानें होणारा आवेग मटकन खालीं बसणें, विलाप करणें, आरडणें ओरडणें, भान जाऊन इकडे तिकडे फिरूं लागणें, इत्यादि कर्तीवरून ध्यानांत येतो. दुसऱ्याचा हल्ला झाल्यामुळें हा झाल्यास एकदम शस्त्राखें सांवरूं लागणें, हत्तीघोडे इत्यादींवर स्वार होणें, या क्रिया मनुष्य करूं लागतो. शाकुंतल नाटकांत माढव्यावर हल्ला झालेला ऐकून, राजा एकदम 'धनुस्ता-वत्' म्हणून धनुष्य मागतो. हें हल्ल्यामुळें झालेल्या आवेगाचें उदाहरण होय. लीलेशीं<sup>३०</sup> लग्न करायला मिळणार, म्हणून हर्षानें लीलेला हुडकत आलेल्या जयंतास, जेव्हां लीलेनें विष घेतल्याची बातमी अनपेक्षितरीत्या कळते, तेव्हां त्याच्या मनांत हीच वृत्ति उत्पन्न होते.

( १७ ) कोणतेंहि कार्य करण्याकडे प्रवृत्ति न होणें व हात पाय गळणें याला जडता म्हणतात. ही चित्तवृत्ति प्रिय किंवा अप्रिय गोष्ट ऐकून अथवा रोगग्रस्त झाल्यानें उत्पन्न होते. मनुष्याच्या मनांत जडता हा भाव उत्पन्न झाला कीं तो स्तब्ध होऊन बसतो व त्याचें मन विमनस्क होऊन तो शून्य-दृष्टि होतो. दुष्यन्त राजा शकुन्तलेची कांहीं वास्तपुस्त घेत नाहीं, हें पाहून अन-सूयेला अनुत्साह वाटतो, तिला कांहीं करूं नयेसें वाटतें व ती म्हणते 'प्रतिबुद्धपि किं करिष्ये । न म उचितेष्वपि निजकार्येषु हस्तपादं प्रसरति ।' हें जडतेचें उदाहरण होय.

( १८ ) उत्तम कुलांत जन्म, तारुण्य, तारुण्यानुरूप बल, विद्या व परा-क्रम आणि इतकें असूनहि लक्ष्मीची रूपा, ह्या गोष्टी असल्यानें आपल्याविषयीं व आपल्या कर्तृत्वाविषयीं फाजील अभिमान वाटूं लागणें याला गर्व म्हणतात. याची बाधा झाली असतां मनुष्य बेपर्वा होतो. कोणी कांहीं विचारलें तर त्यास उत्तर देत नाहीं, वारंवार आपल्याच पोषाखाकडे, रूपाकडे व आभरणांकडे पहात आपल्याच ऐतान्त असतो. दुसऱ्याचा उपमर्द करतो व वडील माणसांनीं कांहीं सांगितलें तर त्यांचा मान राखीत नाहीं. आपल्यापेक्षां कोणी अधिक चांगलें, दिसल्यास त्यास बरें वाटत नाहीं. उदाहरणार्थ-मानापमानांत संपत्तीचा व रूपाचा गर्व असलेली भामिनी या भावानेंच युक्त होती. फाजील अभिमानास बळी पडून तिला आपल्या पित्याची आज्ञा उल्लंघिण्यास किंवा धैर्यधरास "धनी मी पति वरिन कशी अधना" असें म्हणण्यास यत्किंचित् दिव्कत वाटली नाहीं.

( १९ ) चोरांनीं वित्त हरण केल्यास, राजाचा कांहीं अपराध घडल्यास, हातांत घेतलेलें काम तडीस न गेल्यास, युद्धांत पराजय झाल्यास, संकटें एकामागून एक कोसळल्यास जी दुःखित चित्तवृत्ति होते तिला विषादें म्हणतात. उत्तम प्रकृतीच्या मनुष्यांत विषाद उत्पन्न झाला असतां त्याचा उत्साहभंग होतो. पण तसें असतांही या स्थितींतून कसें सुटून जातां येईल याचा तो विचार करतो व सहाय्यार्थ कोणाकडे जावें हें ठरवतो. पण नीच प्रकृतीच्या लोकांत हीच चित्तवृत्ति उत्पन्न झाल्यास ते किंकर्तव्यमूढ होऊन, हतबल होऊन, नुसते सुस्कारे सोडीत इकडे तिकडे खेपा घालीत बसतत. विपत्तीच्या परिणामाचें चित्र पाहून त्यांच्या तोंडचें पाणी पळतें, त्यांचा घसा कोरडा पडतो, व ते ओंठावर जीभ फिरवीत बसतात. उदाहरणार्थ—विजापूरच्या केंदेंत पडलेल्या शहाजीस सोडवण्यास शिवाजी निघणार म्हणजे प्रत्यक्ष अग्नीत उडी टाकण्यास तयार होण्याप्रमाणेंच आहे, हें माहीत असतांही त्याची प्रिय पत्नी सईबाई, कसें करूं काय करूं, म्हणून घाबरून जात नाहीं तर प्रत्यक्ष शिवाजीलाहि न सुचलेली चिंतोड युक्ति शोधून काढते. नीच प्रकृतीच्या माणसाचें उदाहरण वीरविडंबनांतील कौरव सैन्यास पाहून घाबरलेल्या उत्तरार्धे देतां येईल.

( २० ) प्रिय जनांचा विरह झाला असतां, त्यांची आठवण झाल्यानें त्यांची ताबडतोब भेट व्हावी अशी जी उत्कंठा लागते, तेंच औत्सुक्य होय. उत्सुक झालेला मनुष्य खालीं मान घालून दीर्घ निश्वास सोडीत चिंतायुक्त मुद्रें व शून्य मनःस्थितीनें युक्त असा बसतो. कधीं कधीं विचार करतां करतां त्याला झोपही लागते. औत्सुक्याच्या विभावांत साहित्यदर्पणकारानें<sup>३६</sup> इष्ट जनांचीच नव्हे तर इष्ट गोष्टीच्या प्राप्तीची उत्कंठाहि येऊं शकते असें म्हटलें आहे. दुष्प्रताकडील कांहीं बातमी न लागल्यामुळे आणि त्याच्याकडून कधीं न्यावयास येणार याचा निरोपहि न आल्यानें त्याला भेटण्याकरतां उत्सुक झालेली शकुंतला, इतकी त्याच्या विचारांत गडून गेली होती कीं, दुर्वास ऋषि येऊन त्यांनीं तिला शाप दिला ह्याचीहि तिला दाद लागली नाही.

( २१ ) निद्रा ही स्वाभाविक रीत्याच येते खरी; पण फार अशक्ता वाटल्यास, मयसेवन केल्यास, चांगलें सुग्रास अन्न चार घांस अधिक खाल्ल्यास, हीवेळीं अवेळींही येऊं शकते. ही येऊं लागली असतां गात्रें जड व शिथिल होऊं लागतात, डोळे मिटूं लागतात, जांभया देऊं लागतात, अंगाला आळेपिळे यावेसे वाटतात व चैतन्यशक्ति हळूहळू विमूढ होऊं लागते. श्री दासबोधांत या निद्रेचें उत्तम वर्णन

( ३३ ) भा. ना. ७-६१, ६२ ( पा. भे. कार्यानिस्तारणरुत—)

( ३४ ) शहाशिवाजी. ( ३५ ) भा. ना. ७-५९

( ३६ ) सा. ३-१५९ ( ३७ ) भा. ना. ७-६४, ६५

केलें आहे. उदाहरणादाखल कांहीं ओंव्या स्यालीं दिल्या आहेत. 'निद्रेंनं व्यापिली काया। आळस अंग मोडे जांभया। तेणे करितां घेसाया। धीर नाही ॥ कडकडां जांभया येती। चटचटां चुटक्या वाजती। डकडकां डुलक्या येती। सावकाश ॥ एकाचे डोळे झांकती। एकाचे डोळे लागती। एक ते वचकोन पहाती। चौंहीकडे ॥ एक उलथोनी पडले। तिहीं ब्रह्मविणे फोडिले। हुडकाचे तुकडे झाले। शुद्ध नाही ॥' इत्यादि.

( २२ ) देवता, ब्रह्मराक्षस, भूत, पिशाच इत्यादींनीं पछाडल्यामुळे, भयाण घरांत गेल्यानें, कोणीं टाकलेलें उष्टें माष्टें अन्न खाल्ल्यानें, अशुभ वेळेचा परिणाम झाल्यानें, जो एक प्रकारचा झटका येतो त्यास अपस्मार<sup>३८</sup> असें म्हणतात. अपस्मारांत मनुष्य धांवपळ करूं लागतो, त्याच्या तोंडाला फेंस येऊं लागतो व तो जिभा चाटूं लागतो. त्याच्या अंगाला कंप सुटतो, त्याचा श्वासोच्छ्वास जलद चालूं लागतो व तो धाडकन जमिनीवर पडतो. ग्रहदशा फिरल्यानें किंवा आपत्ति कोसळल्यानेंही झटका येतो, असे दशरूपकार<sup>३९</sup> म्हणतो. याचें उदाहरण शारदा नाटकांतिल वायूचा झटका आलेल्या श्रीमंतांचें देतां येईल.

( २३ ) निद्रा व जागृति यांमधील वृत्ति म्हणजे सुप्ति<sup>४०</sup> होय. या स्थितींतहि मनुष्याचा श्वासोच्छ्वास जोरानें चालू असतो. गात्रें शिथिल व डोळे मिटलेले असतात. याच स्थितींत त्याला स्वप्ने पडतात व तो कधीं कधीं बडबडूं लागतो. दशरूपकारानें सुप्ताच्या ऐवजीं निद्रेंत स्वप्ने पडताना असें दिलें आहे. हा फरक त्यानें योगशास्त्रांतील जागृति, स्वप्न, सुषुप्ति व तुष्या या अवस्थांस प्रमाण धरून केला असावा. साहित्यदर्पणकार<sup>४१</sup>, भरतास अनुसरूनच दोन्हीहि वृत्तींचें वर्णन करतो पण सुप्त याला तो स्वप्न असें नांव देतो. पुण्यप्रभावांतील वृंदावन आपली मनःस्थिति लपवून ठेवण्याचा अटोकाट प्रयत्न करीत असतो, पण ध्यानीं असे तें स्वप्नीं दिसे असें म्हणतात, त्याप्रमाणें त्याच्या मनांत कायमचें ठाणें देऊन बसलेली इच्छा झोंपेंत बाहेर पडते व तो 'वसंधरे'<sup>४२</sup> ! अजून तरी हा हार माझ्या गळ्यांत घाल' इत्यादि बोलून जातो.

( २४ ) जेवण झाल्यानें अथवा इतर कारणांनीं आलेली गुंगी उतरून, जागे झाल्यामुळे, जी पूर्व स्मृति येते तिला विबोध<sup>४३</sup> असें म्हणतात. कित्येकवेळां मनुष्य कसल्या तरी विचारांत गढल्यास त्याची तंद्री लागते, ती कांहीं आवाज

( ३८ ) भा. ना. ७-६६, ६७

( ३९ ) द. ४-२५

( ४० ) भा. ना. ७-६८

( ४१ ) द. ४-२३

( ४२ ) सा. ३-१५२

( ४३ ) ग. पु. अं. ४, प्र. १, पृ. ९६

( ४४ ) भा. ना. ७-६९

ऐकून किंवा कसला तरी स्पर्श होऊन दूर होते. यालाहि विबोधच म्हणतात. हा होत असतां मनुष्य जांभया देतो, डोळे चोळू लागतो, आजूबाजूस पहातो व अंगाला आळेपिळे देऊन अंगार्ची व बोटांची हाडें चटकावतो—मोडू लागतो. प्रल्हाद जयंत नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाच्या चवथ्या प्रवेशांत मुलें निजून उठत असल्याचें वर्णन केलें आहे. त्यांत शोपेंतून जागें होत असतांना होणाऱ्या विबोधाचे अनुभाव उत्तम तऱ्हेनें दिसून येतात. पुत्र नसल्यानें आपल्यास पिंडदान कोण देईल या विचारानें मूढ झालेला राजा माढव्याचा आर्त स्वर ऐकून शुद्धीवर येतो<sup>१५</sup>, हें दुसऱ्या प्रकारच्या विबोधाचें उदाहरण होऊ शकेल.

( २५ ) अमर्ष म्हणजे राग. ही चित्तवृत्ति आपल्याहून वियेनें, बलानें अगर पैशानें श्रेष्ठ असलेल्या मनुष्याकडून आपला अपमान झाल्यास उत्पन्न होते. ही उद्भूत झाली असतां मनुष्याचें डोळें भणाणून जातें, त्याचें अंग कांपू लागतें, तो खालीं मान घालून याचा सूड आतां कसा उगवूं व कसा नाहीं, याचा विचार करीत बसतो. दशरूपकर्ण टाकून बोलणें किंवा मारणें, हेहि याचेच अनुभाव सांगतो. उग्रमंगलांत आपल्याहून पराक्रमानें श्रेष्ठ व मानी स्वभावाच्या लक्ष्मणसिंगाकडून मुजरा घेण्याकरितां म्हणून भीमसिंग दरबारचे सर्व दरवाजे ठेंगणे ठेवतो. उद्देश इतकाच कीं आंत शिरावयाच्या निमित्तानें तरी लक्ष्मणसिंगाचें डोळें नम्र होईल व तें तसें झालें म्हणजे तें त्यानें आपणांस मुजरा करण्याकरतांच बांकविलें होतें, असें आपण समजूं. पण मानी लक्ष्मणसिंग ही भीमसिंगाची युक्ति ओळखून दरवाज्याबाहेर उभा राहून आपले नुमते पायच बाहेर काढतो व तुम्हीच आमच्या पायांना वंदन केलेंत असें दर्शवितो. हें पाहून अपमानित व खेदयुक्त भीमसिंगाची चित्तवृत्ति अमर्षानेंच युक्त होते.

( २६ ) एखादें कपटनाटक करून दाखवावयाचें असल्यास किंवा एखाद्या विषयीं लाज अथवा भीति वाटत असल्यास, मनुष्य आपले खरे विकार दाखून दुसरेच दाखविण्याची खटपट करीत असतो. यास अवहित्थ<sup>१६</sup> असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति दाखवावयाची असल्यास त्याला उसनें धैर्य आणावें लागतें, भलत्याच गोष्टी काढून बसावें लागतें व त्यांतूनहि त्याच्या मनांतील गोष्टींचा संबंध आल्यास त्याला तो भाषणाचा ओघ बदलून टाकावा लागतो. ह्या स्थितींत मनुष्य दृष्टीला दृष्टी देत नाही. उदाहरणार्थ—आपल्याला हृदय आहे, दीनाराला मारण्यास आपणाला वाईट वाटत आहे हें वृंदावनास वसुंधरेला दाखवावयाचें नसल्यानें तो

( २५ ) शाकुंतल अं. ६ पृ. २२३ ( २६ ) भा. ना. ७-७०, ७१

( २७ ) द. ४-१८

( २८ ) भा. ना. ७-७२

दीनारास मारतांना तोंड बाजूस करतो व “ या अंधारानें केवढा उपकार केला हा ! निर्दोष दीनाराच्या वधामुळें ही कड्यार रक्ताचे अश्रु ढाळीत आहे, ते मला दिसत नाहीत व माझे अश्रु वसुंधरेला दिसत नाहीत ” असें म्हणतो.

( २७ ) चोर, अपराधी, खोटे बोलणारा इत्यादिकांस पकडलें असतां. त्यांस पाहून त्यांची खोड मोडण्याची जी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते, ती **उग्रता** होय. ही उत्पन्न झाली असतां, त्या धगलेल्या माणसास सडकून बोलावें, मारावें, असें वाटतें. क्वचित् त्याचा वधाहि करण्याची प्रवृत्ति होते. ‘ महाराणा संग्रामसिंह ’ नाटकांत करणासिंहानें निशाण चोरीस गेल्याचें सांगतांक्षणीं राजाचा चेहरा एकदम उग्र होऊन तो ‘ भोग तुझ्या गुन्याचीं फळें. जवानसिंग ! ताबडतोब याची कत्तल करण्याची तजवीज करा ’ म्हणून हुकूम फर्मावतो. हें उग्रतेचेंच उदाहरण होय.

( २८ ) नानाप्रकारच्या शास्त्रांचें नीट चिंतन केल्यानें अथवा एखाद्या विषयावर अनुकूल विचार केल्यानें तो विषय नीट निःसंदेह समजल्याची जी जाणीव उत्पन्न होते तिला **मति** असें म्हणतात. ही वृत्ति उत्पन्न झाली असतां मनुष्य विचारणाराच्या शंका व विकल्प दूर करतो व दुसऱ्याला उपदेश करण्यास लायक होतो. उदाहरणार्थ तुकाराम नाटकांतील तुकाराम. जगांतील मायामोहांवर व ईश्वराच्या अनंतत्वावर, एकसारखा विचार करित असल्यानें हें जग क्षणभंगुर आहे, विनाशी आहे, मनुष्याला असत्य मार्गाला नेणारें व दुःख देणारें आहे, ह्या विषयी त्याची खात्री पटून तो ‘ होई बळकट घालोनियां कांस, हाच उपदेश तुज आतां । सडा संमार्जन तुळशी वृंदावन, अतीथ पूजन ब्राह्मणाचें । ’ इत्यादि प्रकारें जिजाईस उपदेश करण्यास योग्य होतो.

( २९ ) वैद्यशास्त्रानें मनुष्याच्या शरीरांत वात, पित्त व कफ, हे तीन धातु मानले आहेत. यांपैकी कशांतहि बिघाड झाल्यास मनुष्याची चित्तवृत्ति बिघडते. याच चित्तवृत्तीला **व्याधि**<sup>५३</sup> असें म्हणतात. कधी कधी यानें ताप येतो. ताप दोन प्रकारचे आहेत. एक थंडी वाजणारा ताप व एक तलखी करणारा ताप. थंडीताप आला असतां मनुष्याचे हात पाय कांपूं लागतात, तोंड वेडें वांकडें होतें, कोरडें पडतें व अंगावर कांटा उभा रहातो; तसेंच डोळ्यांतून पाणी येऊं लागतें व डोळें दुखूं लागतें. पण तलखीताप असेल तर अंगाची लाहीलाही झाल्यानें हातपाय अंथरणाचे बाहेर जमिनीवर टाकवेसे वाटतात, हाय हाय होऊं लागतें, थंडगार वस्तूंच्या स्पर्शाची त्यास इच्छा होते. तोंड वेडेंवांकडें होणें, विवळणें हीं सामान्यपणें

( ४९ ) ग. पु. अं. ४, प्र. ५, पृ. १११, ( ५० ) भा. ना. ७-७३

( ५१ ) महाराणा संग्रामसिंह अं. ३, प्र. ४, पृ. ७३

( ५२ ) भा. ना. ७-७४

( ५३ ) भा. ना. ७५

कोणत्याहि व्याधीचीं लक्षणें होत. नाटकांत सामान्यपणें आजारी मनुष्य दाखवीत नसल्यानें याचें बरोबर उदाहरण देणें कठीणच आहे. पण याचें अनुभाव राणा संग्रामसिंहाच्या आजारपणाचे जे दोन प्रवेश दाखविले आहेत त्यांत दिसून येतात. श्री दासबोधांत मनुष्यमात्राला होणाऱ्या त्रिविध व्याधि सांगतांना याचें वर्णन केलें आहे:-

जळशोष आणि हिंवारें । गिरगिरी आणि अंधारें । ज्वर पांचाव आणि शारें ।  
या नांव आध्यात्मिक ॥ शैत्य उष्ण आणि तृषा । क्षुधा निद्रा आणि दिशा । विषय  
तृष्णेची दुर्दशा । या नांव आध्यात्मिक ॥ उचकी लागली शीत गेला । पित्त उसळलें,  
उलट झाला । खरें, पडसें आणि खोकला । या नांव आध्यात्मिक ॥ इत्यादि. शारदा  
नाटकांतील श्रीमंतांच्या अर्धांग वायूचा झटका हाहि एक व्याधीचाच प्रकार आहे.

( ३० ) प्रिय माणसाचा वियोग झाला असतां, आकस्मिक कारणानें द्रव्य  
नाहींसैं झालें असतां, चोरांचा अथवा शत्रूंचा हल्ला झाला असतां आणि वात, पित्त,  
किंवा कफ कुपित झाला असतां, मनुष्य वेड्यासारखे कळूं लागतो. या चित्तवृत्तीला  
**उन्माद** असें म्हणतात. ही चित्तवृत्ति उद्धूत झाली असतां मनुष्याला कांहीं  
ताळतंत्र न राहून तो सारखा हंसूं तर हंसूच लागतो, रडूं तर रडूच लागतो, इकडे  
तिकडे धावूं लागतो, अर्थहीन वाक्यें बोलूं लागतो, आरडा ओरड करतो, क्षणांत  
निजतो तर क्षणांत उठून बसतो. कधीं कधीं अंगावर धूळहि उडवून घेतो. सारांश  
त्याची वेड्यासारखी स्थिति होते. उदाहरणार्थ-भुजंगनाथ मेल्यानें आतां शारदेच्या  
विक्रीबद्दल ठरलेला पैसा मिळणार नाहीं, म्हणून निराश झालेल्या कांचन भटाला  
उन्माद होऊन तो ' घट तीन धनानें भरलें ' हें पद गात इकडे तिकडे धावूं लागतो.  
राजाच्या बंडांतील वीरनवालीला पतीचा वध झाल्यानें वेड लागलें होतें, तेंहि  
याचेंच उदाहरण होय.

( ३१ ) **मरण** हे दोन प्रकारांनीं येऊं शकतें, रोगामुळें अथवा अपघातामुळें.  
पहिल्या प्रकारांत नानाप्रकारचे रोग व दुसऱ्या प्रकारांत विष खाणें, विपारी  
प्राणी चावणें, शस्त्र लागणें, सिंहच्याघ्रादि क्रूर प्राण्यांच्या भक्ष्यस्थानीं पडणें किंवा  
कसल्यातरी वहानांतून जात असतां दुर्दैवानें हत्ती, घोडा वगैरे उधळून खालीं पडणें,  
या कारणांचा अंतर्भाव होतो. पैकीं रोगग्रस्त होऊन मरण येत असतां, गात्रें हळूहळू  
गलित होतात, डोळे मिटत येतात व उचकी किंवा श्वास लागतो, शब्द अस्पष्ट  
व ओढत ओढत जातो. हातपाय वेडेवांकडे होतात व शेवटीं सर्व चैतन्य हलके  
हलके नाहींसैं होत जाऊन अखेरिच गात्रें निश्चेष्ट पडतात. व्याधिज मरणाचे हे

अनुभाव लक्षांत ठेऊन नटांनीं दाखवावयाचे असतात. शस्त्रघात होऊन, बहानांतून पडून किंवा हिंस पशूंचा हल्ला होऊन मरण आलेलें दाखवावयाचें असतां, एकदम भूमीवर पडून अंग कांपत असल्याचें व आंचके देत असल्याचे दाखवावें. सप चावला असतां किंवा विष प्यालें असतां, खालीं दिलेले अनुभाव क्रमाक्रमानें होतात. त्याचें शरीर काळवंडतें, त्याच्या अंगाला कंप सुटतो, सर्व शरीराची लाही लाही होऊं लागते, उचकी लागते, तोंडाबाहेर फेंस येऊं लागतो, मानेचा कांटा मोडून तां सावरेनाशीं होते, गात्रें जड होतात, हातपाय उचलवत नाहींत व असेंच होतां होतां सर्व चैतन्य नष्ट होतें. हे क्रमाक्रमानें होणारे अनुभाव लक्षांत ठेवून नटानें यांचा अभिनय करावा. व्याधिज मरणाचें उदाहरण एकच प्याल्यांतील तळिरामाचें मरण देतां येईल. दुसऱ्या प्रकारांतील शस्त्रघात होऊन आलेल्या मरणाची उदाहरणें राजाच्या बंडांतील कत्तलीच्या देखाव्यांत दिसून येतात. प्रेमसंन्यासांत विष पिऊन मरणाऱ्या लीलेचें उदाहरणहि दुसऱ्याच प्रकारांत येतें.

( ३२ ) भयंकर मेघगर्जना, विजेचा कडकडाट, व्याघ्रसिंहादींचा शब्द इत्यादि ऐकून, तारा किंवा वीज पडलेली पाहून जी भीति वाटतें तिला त्रास म्हणतात. भीति वाटली असतां अनुष्य अंग संकुचित करून डोळे मिटून घेतो, त्याचें शरीर कांपूं लागतें, रोमांच उभे रहातात व स्वर गद्गद होऊन जीभ बोलतांना अडखळूं लागते. उदाहरणार्थ— “ भूपाल — अहाहा ! तो पहा केवढा मोठा तारा खळकन तुटून खालीं पडला— ( वसुंधरा भूपालाचे डोळे झांकते व स्वतांचे मिटून घेते. ) वसुंधरा—तारा पडतांना आपण त्याकडे पाहूं नये म्हणतात; पहाणाराचे आयुष्य कमी होतें ! माझ्या उरांत कां कुणास ठाऊक, एकाएकी धडकी भरली आहे ”

( ३३ ) कांहीं गोष्ट पाहून संशय उत्पन्न झाला कीं, विचार करून किंवा कांहीं विशेष प्रकारच्या आलेल्या अनुभवावरून अनुमान बांधून, आपण जी कांहीं कल्पना करतो, त्या वेळच्या वृत्तीला विवर्तक असें म्हणतात. या संबंधींचा विचार मनांत घोळत असतांना, विचाराबरोबर डोकें हालत असतें व भुंवया वर-खालीं होत असतात. तारामंडळांत शालिनीनें अपल्याला पडलेलें वाईट स्वप्न सांगितल्यावर नायक ( विचार करून व उसासा टाकून ) ‘ आपल्या विवाहांत कांहीं तरी अनिवार विघ्न उपस्थित होणार, हें तुझें स्वप्नच काय पण दुसऱ्याहि किंत्वेक गोष्टी सुचवीत आहेत ’ असें म्हणतो. हें निव्वळ तर्कानेंच होय; कारण त्याजवळ पुढील संकटाबद्दल प्रत्यक्ष पुरावा त्यावेळीं कांहींच नव्हता.



७ वर ज्या ह्या तेहतीस प्रकारच्या चित्तवृत्ति सांगितल्या, त्यांचा विचार करून लागलें असतां, असें दिसून येतें कीं, या चित्तवृत्ति फार वेळ टिकून रहाणाऱ्या नव्हत. चित्त हें चंचल आहे व म्हणून त्यांत उद्भूत होणाऱ्या चित्तवृत्तिहि चंचल असल्यात, हें जरी खरें असलें; तरी पण आपला अनुभव असा असतो कीं, कांहीं चित्तवृत्ति हृदयांत इनक्या खोल रुतून बसतात कीं, इतर चंचल चित्तवृत्ति त्यावर कितीही खेळ खेळल्या तरी त्या आपल्या स्थानाहून यत्किंचितहि चळत नाहीत. एखाद्या वीरवृत्तीनें भरलेल्या मनुष्याच्या मनांत कधीं शत्रूच्या दुष्टपणाबद्दल राग असेल, तर कधीं आपल्यास यश कसें येईल, याबद्दल शंका उद्भवेल, एखादे वेळीं फार कष्टानें त्यास ग्लानि येईल, तर एखादेवेळीं आपल्या अंगीकृत कार्यांत थोडेंसें यश आल्यानें हर्ष होईल, क्षणभर स्वतांबद्दल गर्व वाटे, तर दुसऱ्याक्षणीं संशय तर्क इत्यादि चित्तवृत्ति उत्पन्न होतील. पण या सर्वांची उत्पत्ति, स्थिति किंवा लय ह्या अवस्था होत असतां, त्याच्या मनांतील उत्साह हा मात्र कधींहि कमी होणार नाही. हीच गोष्ट जास्त स्पष्ट होण्याकरितां उदाहरण घेऊं:-- भावबंधन नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत धुंडिराज मालतीचें संभाषण आहे यांत धुंडिराजानें आपण कोणत्या संकटांत सांपडलों आहे व मालतीनें धनेश्वराशीं विवाह लावण्याशिवाय ह्या संकटांतून सुटून जाण्यास कसा मार्ग नाही, हें दाखविलें आहे. ह्या संभाषणापैकी धुंडिराजाचें “बाळे, °मी तुला सांगितलें हें सारें खरें आहे.” येथपासून “या संकटांतून कसा ग मुक्त होऊं ? माझ्या कच्चा बच्चांना कसा ग वाचवूं ?” असें म्हणेंपर्यंतचें भाषण घेतलें, तर त्यांत मालतीसारखीं मुलें लाभल्याबद्दलचा वाटणारा गर्व, आलेल्या संकटांतून सुटून कसें जावें याबद्दल वाटणारी चिंता, आपल्या मुलीपुढें आपला वेडेपणा दाखवावा लागतो म्हणून वाटणारें दैन्य, परिस्थितींत एकदम रुक झाल्यानें भांबावलेल्या मनास वाटणारा आवेग, आपलाच वेडेपणा आपल्याच मुलीसमोर सांगावा लागत असल्यानें वाटणारी एक प्रकारची व्रीडा, इत्यादि भिन्नभिन्न चित्तवृत्ति दिसून येतात. पण ह्या चित्तवृत्तीपैकीं प्रत्येक चित्तवृत्ति त्या त्या वाक्यापुरती दिसून लगेच नाहीशी होते व तिची जागा दुसरी चित्तवृत्ति घेते. पण जेव्हां आपण हें समग्र भाषण वाचतो किंवा ऐकतो, तेव्हां धुंडिराजाला स्वतांविषयीं गर्व वाटत होता किंवा तो नुसता आवेगाला बळी पडला होता, असें आपल्याला वाटत नाही, तर धुंडिराजाच्या मनांत कायमचें शोकाचें ठाणें आहे असें आपणांस वाटतें. म्हणजे एकेक वाक्यांत जरी एकेक चित्तवृत्ति दिसून आली तरी एकंदर वाक्यसमूह वाचून किंवा ऐकून, शोक हीच

चित्तवृत्ति आपल्या जाणिवेस येते. ह्यावरून असें दिसून येतें कीं वर दिलेल्या तेहतीस भावांना बराच काल टिकणारें असें अस्तित्व नसून, ते फक्त समुद्रांत उठणाऱ्या लाटांप्रमाणें ह्या शोकरूपी समुद्रांत क्षणैक उठतात व लगेच लीन होत जातात. त्यांच्या ह्या गुणांवरून प्राचीन पंडितांनीं या भावांस **व्यभिचारी भाव** असें म्हटलें आहे व 'विविर्धमाभिमुख्येन चरन्ति इति व्यभिचारिणः' अशी भरतानें यांची व्युत्पत्ति दिली आहे. व्यभिचारी हा शब्द वाटेल तेव्हां वाटेल तसें दाखवून दृश्यादृश्यतेच्या लपंडावाचा खेळ खेळणें, या गुणाचा द्योतक आहे. वरील तेहतीसहि भाव याच सदराखालीं येतात.

८ वर सांगितलेले हे व्यभिचारी भाव ज्यांच्या साहाय्यानें असतात व ज्यांचा परिपोष करतात, ते भाव सापेक्षत्वानें अधिक काळ टिकणारे असल्यानें त्यांस **स्थायी भाव** असें नांव दिलें आहे. हे स्थायी भाव एकंदर अर्ढे आहेतः—रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा व विस्मय.

( १ ) लेण्यास उत्तम वखें, खाण्यास मिष्टानें, रहाण्याला सुंदर वाडा, वास घेण्यास सुंदर सुंदर सुवासिक फुलें, अंगास लावण्याकरतां शीतल उटणीं थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे सर्व कांहीं गोष्टी अनुकूल असतील व त्यांचा उपभोग घेण्यास कांहीं आडकाठी नसेल, तर परस्परानुरक्त स्त्रीपुरुषांच्या मनांत सुखोपभोगाची जी वृत्ति उत्पन्न होते तिला **रति**<sup>१</sup> असें म्हणतात. हा भाव उत्पन्न झाला असतां मनुष्याची चित्तवृत्ति कोमल व मधुर होत असल्यानें या वृत्तीस अनुसरूनच याचे अनुभाव असतात. म्हणून हिचा अभिनय धुकटाक्ष टाकून, स्मितयुक्त मधुर भाषण करून करावयाचा असतो. “वैभवाच्चैर्वा कौण्डिणांत” या कादंबरींतील पहिल्याच सर्गातील सर्वसुखसंपन्न शुभांगी व महेश यांच्या ठिकाणीं हा स्थायीभाव उत्तम दाखविला आहे.

( २ ) चालण्या बोलण्यांत दुसऱ्याची नकल केल्यास, कांहीं निरर्थक किंवा अनर्थक बडबड केल्यास किंवा दोषैकदृष्टीनें दुसऱ्याचे उणेंदुणें काढल्यास जी मोज वाटते तीच **हास** नामक चित्तवृत्ति होय. ही उत्पन्न झाली असतां मनुष्य हंसूं लागतो. हंसण्याच्या कमीअधिक प्रमाणावरून हास्याचे सहा प्रकार केले आहेतः—  
१ स्मित २ हसित ३ विहासित ४ उपहासित ५ अपहासित ६ अतिहासित.

( ६० ) भा. ना. ७-२२पुढील गद्य. ( ६१ ) भा. ना. ६-१७

( ६२ ) भा. ना. ७-१०

( ६३ ) ना. ह. आपटे रूत.

( ६४ ) भा. ना. ७-९, ६-५१ ते ५९

यापैकीं स्मितान्त दंतपंक्ति दिसत नाही, गाल थोडेसे फुललेले दिसतात आणि दृष्टि सुंदर व कटाक्षयुक्त अशी असते. पण तोंड व डोळे विकसित झाले, गालहि पुरे फुलले आणि दंतपंक्ति किंचिन्मात्र दिसू लागली, म्हणजे त्या हंसण्याच्या प्रकाराला हसित म्हणतात. हांसतांना नेत्र व गाल आकुंचित होऊन तोंडांतून एक प्रकारचा मधुर स्वर निघाला आणि तोंडावर लाली दिसू लागली तर त्याला विहसित असे म्हणतात. उपहसितांत नाक फुगलेलें दिसतें, दृष्टि थोडीशी वक्र होते, आणि खांदे व डोळे आकुंचित होतात. अपहसितांत डोळ्यांना हंसतां हंसतां पाणी येतें आणि खांदे व डोळे हीं कांपू लागतात. अतिहसितांत डोळ्यांतून सारखें पाणी येऊं लागतें, तोंडांतून एक प्रकारचा उग्र आवाज निघतो व मनुष्याला तें हंसणें सोसवेनाहीं होऊन तो हातांनीं पोट व पार्श्वभाग झाकूं किंवा दाबूं लागतो. ह्या ज्या हंसण्याच्या सहा तऱ्हा सांगितल्या त्यांपैकी उत्तम प्रकृतीच्या माणसानें स्मित व हसित यांचा अभिनय करावा. मध्यमप्रकृतिमनुष्यानें विहसिताचा व उपहसिताचा आणि नीच प्रकृतीच्या माणसानें अपहसित आणि अतिहसित यांचा अभिनय करावा. ह्या हास भावाचें उदाहरण पुण्यप्रभावांतिल कंकण, किंकिणी व नूपुर यांच्या प्रवेशांत चांगल्या तऱ्हेनें आढळून येतें. कंकणाची प्रेमयाचना करण्याची व प्रेम प्रकट करण्याची पद्धति पाहून नूपुर व किंकिणी यांचे ठिकाणीं हा भाव उत्पन्न झालेला दिसतो. कंकणाचें “तुझा आवाज शंखासारखा आहे, ओंठाची शोभा कोकिले सारखी आहे !” इत्यादि वर्णन अनर्थक भाषेचें उदाहरण दाखवितें तर “हे चौरुगात्रि ! तुझ्या ललित-ललित-मधुर-मधुर-रूप सौंदर्यानें या दासानुदासाचें मृदु मृदुल हृदयादोलन होऊन कोमल सरस लीला-विलासांनीं जगद्रविंद सुगंध मकरंद संनिमम झालें आहे !” इत्यादि वर्णन निरर्थकता दाखवितें.

( ३ ) प्रिय जनांचा वियोग झाला असतां ऐश्वर्याचा नाश झाला असतां, आपल्या कोणाचा किंवा स्वतांचा वध होण्याचा प्रसंग आला असतां, कैदेत पडण्याची वेळ आली असतां, मनांत जें दुःख होतें त्यास शोक असें म्हणतात. हा उत्पन्न झाला असतां मनुष्य अश्रु ढाळतो, आक्रोश करतो, त्याच्या तोंडावरचें तेज नाहीसें होतें व हात पाय गाळून तो सुस्कारे टाकीत जमिनीवर पडतो. तसेंच गळा दाटून आल्यानें त्याच्या स्वरांत कातरता उत्पन्न होतें. दीनाराच्या जागीं केतनाचा बळी देण्याचा निश्चय केल्यावर त्यास मांडीवर घेऊन आपल्या मनांतच त्याच्याशीं बोलणाऱ्या कालिंदीचे ठिकाणीं, हा भाव उत्तम दिसून येतो.

अश्रु येणें हें शोकाचेंच दर्शक आहे, असें ममजून नये, कारण कित्येक वेळीं फार हर्ष शाल्यानेंही डोळ्यावाटे पाणी येतें. रडणें ही क्रिया निरनिराळे तीन भाव दाखविते. ते म्हणजे आनंद, दुःख व ईर्ष्या हे होत. जेव्हां आनंदानं किंवा आनंद-दायी आठवणीनें अश्रु येतात, तेव्हां हर्षामुळे कपोल विस्तृत होतात, अंगावर रोमांच उभे रहातात व डोळ्याचे कोपऱ्यांतून पाणी येतें. रक्षाबंधनांत दिलीप जिवंत असलेला पाहून एक तर आपला भाऊ अपणास मिळाला व दुसरें म्हणजे आपल्यावरील सुनाचा आरोप नाहीसा झाला, हें पाहून द्विगुणित हर्षित झालेल्या गिरिधराच्या डोळ्यांतून वर सांगितल्याप्रकारचे अश्रु येतात.

जेव्हां मनुष्याचीं गात्रें गलित झालेलीं दिसतात, जेव्हां तो आपलें अंग जमिनीवर टाकून गडबडां लोळत मोठमोठ्यानें विलाप करतो, तेव्हां त्याच्या डोळ्यावाटे येणारे अश्रु दुःखामुळे येत आहेत, असें समजावें. दुःखांत रडतांना अश्रूंचा लोटच्या लोट येत असतो व बरोबरच हुंदकेहि येत असतात. वामन पंडितांनीं “ भरतभाव ” ह्या कवितेंत या भावाचें चांगलें वर्णन केलें आहे. “ मोकळा करुनि कंठ तेधवां । आठवूनि मनिं जानकीधवा । ते रडे, भरतही तसा रडे जोंवरी नयन होति कोरडे.”

रडतांना स्त्रियांचे ओंठ स्फुरण पावत असतील, शिर कंपित होत असेल, भुंवया वक्र होत असतील, डोळे आरक्त झाले असतील तर त्यांचें रडणें ईर्ष्येमुळे आहे, असें समजावें. मालविकाग्निमित्रांतील, इरावतीचें किंवा वामनपंडिताच्या भामाविलासांतील भामेचें रडणें ईर्ष्येचें उदाहरण म्हणून देतां येईल.

संकट आलें असतां रडणें, ही क्रिया विशेषें करून स्त्रियांत व नीच प्रकृतीच्या लोकांत दिसून येते. उदाहरणार्थ सुधाकर दाखू पिऊं लागला, हें ऐकून सिंधु घाबरून रडूं लागते पण रामलाल तोच प्रसंग धीरानें निभावून नेतो.

( ४ ) मनुष्याचा कोणी अपमान केला, तो वादविवादांत प्रतिपक्षाकडून पराजित झाला, आपल्या प्रतिस्पर्ध्याशीं भांडावयास उभा राहिला, अथवा त्याच्या इच्छेविरुद्ध गोष्टी घडूं लागल्या म्हणजे मनुष्यास जो संताप येतो त्याचेंच नांव क्रोध.<sup>७१</sup> हा उत्पन्न झाला असतां मनुष्य दांत ओंठ चावूं लागतो. त्याचें अंग स्फुरण पावूं लागतें, नाकपुड्या फुगतात व तो डोळे गरगर फिरवूं लागतो. हीं रागाची सामान्य लक्षणें व सामान्य अभिनय झाला. पण विशेष कारणानें क्रोध आला असतां विशेष प्रकारचा अभिनय करावयाचा असतो. उदाहरणार्थ जेव्हां शत्रूविषयीं क्रोध

आला असेल तेव्हा तोंड वक्र करावें, ओंठ चावावेत, हात एकमेकांवर चोळवेत व आपल्या समर्थ्यांच्या आत्मविश्वासानुसार आपल्या दंडाकडे ऐटीत पहावें. द्रौपदी नाटकांतील तिसऱ्या अंकांतील भीमाचें भाषण व त्यावेळचा त्याचा अभिनय शत्रूवरील क्रोधाचें उदाहरण होऊं शकेल. कल्पना येण्याकरतां त्याच्या भाषणापैकी थोडेंसं भाषण खाली दिलें आहे. “ हर एक प्रकारचे नियम झुगारून देऊन, विश्वांतील सर्व संसाराचा चेंदामेंदा करून, ह्या पृथ्वीची पुन्हा शाडूची माती बनवावी असें मला वाटतें. ” वडील माणसांसंबंधीं राग आला असतां, मान थोडीशी खाली घालून, घाम पुसण्याचे मिषानें कपाळावर हात फिरवून व इतर सौम्य, अस्पष्ट पण राग आला आहे, असें दर्शविणाऱ्या चेष्टा कराव्यात. उदाहरणार्थ—मुद्राराक्षसांतील तिसऱ्या अंकांतील चंद्रगुप्ताचा चाणक्यावरील क्रोध व त्याचा अभिनय. आपलें ज्या माणसावर प्रेम आहे, त्यावर आपण रागावलों आहों असें दाखवावयाचें असतां, भुंवया व ओष्ट किंचित् स्फुरत आहेत व डोळ्यांच्या एका कोपऱ्यासून पाणी येत आहे असें दाखवावें. विक्रमोर्वशीयांत ‘ प्रावृणद्विप्रसन्ना गता देवी ’ म्हणून वर्णिलेल्या देवीचा क्रोध वरील प्रकारचाच आहे. जेव्हां आपणापेक्षां कमी योग्यतेच्या माणसावर रागवावयाचें असेल, तेव्हां तर्जनी नाकावर ठेवावी, डोळे वटारावेत व तोंडानें कठोर बोलावें. पण या सर्व अनुभावांच्या अभिनयांत क्रूरता दाखवूं नये. द्रुमन नाहींशी झालेली एकून ‘ स्त्री पुरुषांच्या स्वर संचाराला ’ आळा घालण्याचें ठरविणारे तात्यासाहेब वीणेला ताकीद देतात, त्यावेळीं त्यांचा क्रोध, हें याचें उदाहरण होय.

( ५ ) ज्याच्या अंगात धैर्य, शौर्य शक्ति असेल, ज्याचें मन खिन्न नसेल त्याचे ठिकाणीं कोणतेंहि काम करण्याविषयीं एक प्रकारची उत्सुकता दिसून येते. या उत्सुकतेलाच **उत्साह** म्हणतात. कोणतेंहि काम करण्याच्या मनुष्याच्या आवेशावरून व कसेंहि संकट आलें असतां न डगमगण्यावरून, हा दिसून येतो. महाराणा संग्रामसिंह नाटकांतील राणाजी व हकीम ह्या दोहोंतहि हा चांगला दिसून येतो.

( ६ ) अपराध केला असतां, भयान जागेंत अरण्यांत किंवा पर्वतावर एकटेंच गेलें असतां, कावळ्याचा, घुबडाचा किंवा एखाद्या निशाचराचा शब्द ऐकला असतां **भय** उत्पन्न होते. कधीं कधीं फार मोठी भयगर्जना होऊं लागली, वीज कडाडूं लागली, तरीहि भीति उत्पन्न होते. क्वचित् प्रसंगीं कोणी रागें भरलें असतांहि एक प्रकारचें भय वाटतें. मनुष्य भयाला असतां त्याचे हात पाय कांपूं लागतात, त्याची छाती धडधडूं लागते, त्याचें तोंडास कोरड पडते, तो जीभ चाटूं लागतो व त्याच्या अंगाला घाम सुटतो, आणि तो ओरडून इकडे तिकडे

धावूं पळूं लागतो. भय हा स्थायीभाव स्त्रियांत व नीच प्रकृतीच्या माणसांत विशेष रीतीनें आढळतो. उदाहरणार्थ—नारायणरावाच्या सुनानंतर अपराधी राघोबादादांस जी भीति वाटत असते ती किंवा नारायणरावाचे सुनाचे वेळीं “ बरें झालें, त्यांनीं त्या दिवाणखान्याचें दार बंद केलें ” इत्यादि शब्द उच्चारित असतां त्यांची दिसून येणारी भीति, हें भयाचेंच उदाहरण आहे.

( ७ ) घाणेरडी गोष्ट ऐकली असतां, अथवा घाणेरडें दृश्य पाहिलें असतां, एकप्रकारची किळस वाटूं लागते तीच जुगुप्सा होय. ही वृत्ति उद्भवली असतां मनुष्य अंग आकुंचित करूं लागतो, थुंकू लागतो, तोंडें वेडीं वाकडी करूं लागतो, नाक धरूं लागतो आणि त्याचें अंग थराळू लागतें. हीं लक्षणें विशेषतः स्त्रियांत आणि नीच प्रकृतीच्या लोकांत दिसून येतात. उत्तम प्रकृतीच्या मनुष्यांत अंगावर कांटा येणें एवढेंच लक्षण दिसून येतें. श्री दासबोधांत जन्मदुःखाचें निरूपण करतांना, जें वर्णन दिलें आहे तें वाचतां वाचतां सुद्धां वाचकांचे मनांत हा भाव उत्पन्न होतो. उदाहरणार्थ “नरकाचें कोठार भरलें । आंत बाहेरी लिडचिडलें । मूत्र पोतडें जमलें । दुर्गंधी भरुनी ॥ जंत किडे आणि आंतडी । नाना दुर्गंधीचीं पोतडीं । अमूष लवधवती कातडीं । कंटाळवाणीं ॥ सर्वांगांत शिर प्रमाण । तेथें बळसें बाहे घ्राण । उठे घाणी फुटतां श्रवण । तें दुर्गंधी न घेववे ॥ ”

( ८ ) एखादी दिव्य गोष्ट, इष्ट मनोरथाची एकदम प्राप्ति, फार सुंदर असें रम्य वन किंवा एखादें शांत देऊळ इत्यादि गोष्टी, कल्पनातीत असा जादूचा खेळ, इत्यादि गोष्टी पाहून मनास जी एक थक्क करणारी चित्तवृत्ति उत्पन्न होते, तिला विस्मय असें म्हणतात. या चित्तवृत्तीमुळे डोळे विस्तृत होतात, पापण्याचें मिटणेंहि क्षणभर थांबतें, अंगावर कांटा उभा रहातो, डोळ्यांत अश्रु उभे रहातात, शरीराला थोडासा घाम येतो, ‘ ओहो ’ ‘ वाहवा ’ अशा प्रकारचे शब्द मुखावाटे बाहेर पडतात आणि कित्येकवेळ मनुष्य वस्त्राचा पदर किंवा हल्लींच्या भाषेत बोलावयाचें म्हणजे हातरुमाल हातांत घेऊन फिरवूं लागतो. उदाहरणार्थ दुष्यन्त इंद्राला सहाय्य करून परत येत असतां मारीच ऋषीचा आश्रम पाहून

‘ प्राणानामनिलेन वृत्तिरुचिता सत्कल्पवृक्षे वने  
तोये कांचनपद्मेणुकपिशे धर्माभिषेकक्रिया ॥

( ७५ ) भाऊबंदकी.

( ७६ ) भा. ना. ७-२२

( ७७ ) काव्यमालेच्या प्रतींत या भा-वाचें वर्णन नाही. वरील वर्णन आधारें केलें आहे. अद्भुत रसभा. ना ६-७७ च्या पुढील गद्य व ७५, ७६ श्लोक.

ध्यानं रत्नशिलातलेषु विबुधस्त्रीसंनिधौ संयमो ।

यत्काङ्क्षन्ति तपोभिरन्यमनयस्तस्मिंस्तपस्यन्त्यमी ॥ ’

असे जे उद्गार काढतो, तो हाच भाव दाखवितात.

९ या स्थायी व व्यभिचारी भावांशिवाय, नाट्यशास्त्रकार सात्विक भाव म्हणून स्तंभ, प्रलय, रोमांच, स्वेद, वैषम्य, वेपथु, अश्रु व स्वरभंग किंवा वैस्वर्य, हे आठ भाव आणखी मानतात. वस्तुतः पाहतां यांस भाव कसे म्हणावयाचे, हे सांगणे कठिणच आहे. हे सारे शरीरावर दिसून येणारे असल्यामुळे, अनुभावच आहेत. दशरूपकाराच्या ही गोष्ट लक्षांत आली असावी, असे दिसते व म्हणूनच त्याने यांचे वर्णन करतांना ‘पृथग्भावा भवन्त्यन्येऽनुभावत्वेऽपि सात्विकौः ।’ असे म्हटले आहे. विद्यार्थ्याने विभाव व अनुभाव यांचे वर्णन केल्यावर अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्यामध्ये सात्विक म्हणून यांचे वर्णन केले आहे. पण यांना तो भाव किंवा अनुभाव असे स्पष्टपणे कांहीच म्हणत नाही. तरी पण त्याच्या वर्णनावरून त्याचा रोख यांस अनुभावांतच गणावयाचा असावा, असे दिसते. Keith<sup>१</sup> ने तर हे अनुभावच आहेत, असे स्पष्टपणे म्हटले आहे. असे असतां भरत यास सात्विक भाव असे कां म्हणतो, याचा या ठिकाणी विचार करणे, अप्रस्तुत होणार नाही

१० वर ज्या आठ स्थायीभावांचे त्यांच्या विभाव अनुभावांसह वर्णन केले आहे, त्यावरून असे दिसून येते की ह्या आठहि चित्तवृत्ति त्या त्या परिस्थितीत असलेल्या मनुष्याच्याच अनुभावास येत असतात म्हणजे या सर्व सहज उद्भवणाऱ्या-स्वाभाविकरीत्या उत्पन्न होणाऱ्या-चित्तवृत्ति असतात. पण नटाच्या सभोवतालची परिस्थिति खरी नसून कृत्रिम असते. मग या कृत्रिम परिस्थितीतले नटाचे ठिकाणी स्वाभाविकरीत्या होणारे स्थायीभाव उत्पन्न कसे होणार ! आणि ते उत्पन्न झाले नाहीत तर त्यांच्या अनुभावाचा अभिनय तरी कसा वठणार ! नटाला खरी परिस्थिति लाभणे शक्य नसल्याने केलेला अभिनय उत्तमतःचें उद्गून दिसण्याकरतां, त्याला आपल्या सभोवतालच्या कृत्रिम परिस्थितीच्या साहाय्याने कृत्रिम मनःस्थिति उत्पन्न करावी लागते. उदाहरणार्थ ‘राजहंस माझा निर्जैल’ ही कविता अभिनय करून म्हणावयाची झाल्यास-श्रोतृवृंदाच्या मनावर परिणाम होईल अशा रीतीने म्हणावयाची असल्यास-त्या शोकाला अनुकूल अशी मनःस्थिति निर्माण करावी लागते. ही मनःस्थिति उत्पन्न करावयासाठीं नटास कल्पनेच्या साहाय्याने आपणास व आपल्या लहानग्यास टाकून आपला पति स्वर्गवासी झाला

आहे, ते लहानगेंहि दुर्दैवानें मरणाच्या द्वारी टेंकलें आहे, हळू हळू पाहतां पाहतां त्याची प्राणज्योत त्याला सोडून गेली आहे, त्याच्या नभार देहाची वाट लावण्याकरतां चार लोक जमा झाले आहेत व ते आपल्या जीवाचा विसावा, आपल्या आनंदाचा सांठा, आपलें जीवनसर्वस्व, असें तें आपलें प्रिय बालक आपल्या मांडीवरून अत्यंत निष्ठुरतेनें ओढून नेत आहेत, इत्यादि प्रकारचें चित्र आपल्या डोळ्यापुढें उभें करून, त्याचा प्रत्यक्ष आपणच जणू अनुभव घेत आहोंत, असें मनास भासवावें लागेल. इतकें जेव्हां नट करील तेव्हां कुठें त्या सऱ्या आईला झालेल्या शोकापैकीं कांहीं तरी अंश त्याच्यांत उत्पन्न होईल व त्याच्याहि डोळ्यांतून अश्रु येऊं लागतील व त्या शोकाला अनुकूल असे अनुभाव त्याच्या ठिकाणीं दिसून येतील. हा कृत्रिम भाव जरी शोक या साहजिक स्थायी भावा प्रमाणें असला व दिसला, तरी तो त्याहून भिन्न आहे, हें सांगावयास नकोच. याचप्रमाणें इतर स्थायीभावांचे ठिकाणींहि असेच कृत्रिम भाव उत्पन्न करतां येतील. हे मुद्दाम प्रयत्नानें घडवून आणलेले भाव, म्हणजेच सात्विक भाव होत.

११ ह्या आठवि स्थायी भावांच्या कृत्रिमस्थितीच्या व स्वाभाविक स्थितीच्या नांवांत घोटाळा होऊं नये म्हणून या स्थायी भावांत विशेषें करून दिसणारा जो अनुभाव, त्याचेंच नांव ' प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति ' या न्यायानें त्या त्या भावाच्या कृत्रिम स्थितीस दिलें असावें. उदाहरणार्थ रति हा भाव घेतला तर त्यांत जरी रोमांच अश्रु इत्यादींचा अंतर्भाव होत असला तरी त्याचा अल्बुत्कट जो आनंद वर्णिला आहे, त्यांत मनुष्य सर्व कांहीं विसरून पूर्णपणें लीन होऊन जातो. म्हणून रति भावाच्या ह्या लय लावणाऱ्या विशिष्ट गुणावरून कृत्रिम रति भावाला सात्विक प्रलय, हें नांव दिलें असावें. तसेंच स्तंभ ही स्थिति जरी अतिशय रागांत असतां किंवा अनपेक्षितपणें एखादी गोष्ट ऐकली असतां दिसून येते, तरी ती मुख्यत्वे करून विस्मय या स्थायीभावांत दिसून येत असल्यानें कृत्रिम विस्मयाला स्तंभ, हें नांव दिलें असावें. याचप्रमाणें हास्याला वैस्वर्य, शोकाला अश्रु, उत्साहाला स्वेद, भयाला वैवर्ण्य व जुगुप्सेला रोमांच अशीं नांवें दिलीं असावीत. पण पुढें पुढें या कृत्रिम स्थायी भावांच्या नांवांचा याच नांवांनीं दिसणाऱ्या अनुभावांशीं घोटाळा झाल्यानें हे अनुभाव कीं भाव अशी शंका येऊं लागली असावी.

१२ सात्विक मनःस्थितीस याच आठ अनुभावांचीं नांवें कां दिलीं गेलीं, याचें कारण असें दिसतें कीं, या मनःस्थितींत हेच आठ अनुभाव प्रामुख्यानें दृग्गोचर होतात. सत्त्वापासून हेच आठ अनुभाव कां उत्पन्न व्हावेत, ह्याचें कारण कींहींनीं मोठें मजेचें दिलें आहं तें असें:- आपल्या मनोमय कोशांत सात्विक भाव उत्पन्न झाल्यावर तो प्राणमय कोशांत येतो. या प्राणमय कोशांत तो आला कीं, पंचमहा-



भूतांपासून झालेल्या अन्नमय कोशांतून तो बाहेर पडू लागतो. या अन्नमय कोशांतून म्हणजे आपल्या देहांतून बाहेर पडतांना त्याचे विभाग होतात व या पांच-भौतिक देहांतील पंचमहाभूतांच्या भिन्न भिन्न भागांतून बाहेर पडतांना त्याचीं निरनिराळीं रूपें बाहेर पडू लागतात. आपल्या देहांत जो पृथ्वीचा अंश असतो त्यांतून तो स्तंभ रूपानें व जलाच्या अंशांतून अश्रुरूपानें दृग्गोचर होतो. तेजांतून जातांना त्याचे दोन भाग होतात. तें तेज तीव्र असल्यास स्वेद व नसल्यास विषर्णता अशीं रूपें तो धारण करितो. वायुभागांतून जातांना त्याचे तीन भाग होतात. वायु मंद असल्यास रोमांच, मध्यम असल्यास वेपथु, तीव्र असल्यास वैस्वर्य अशीं रूपें तो घेतो व आकाशभागांतून प्रलय रूपानें बाहेर पडतो.

१३ पुढील विद्वानांचा या स्तंभादि सात्विक भावांविषयीं जरी असा घाटाळा झाला, तरी सत्व याचा अर्थ मात्र सर्वांच्या मते एकच आहे असें दिसतें. नाट्यशास्त्राच्या सध्यां उपलब्ध असलेल्या प्रतींत सत्वाचा अर्थ “ सत्त्वं नाम र्मनः प्रभवम् ” असा दिला आहे. पण नाट्यवेदविवृतींत अभिनवगुप्तानें ‘ सत्त्वं नाम र्मनः प्रयत्ननिर्वर्त्यम् ’ असा पाठ दिला आहे व हाच बरोबर असावा असें वाटते. प्रतापरुद्रीयावर टीका करतांना कुमारस्वामीनें भावप्रकाशांतील

“ परस्पर्य सुखदुःखादेरनुभावेन चेतसः ।

अत्यन्तेनानुकूल्येन येन तद्भावभावनम् ॥

तत् सत्वम्.....”

असें अवतरण देऊन ‘ तद्भावभावनम् ’ याचा अर्थ ‘ तन्मयत्वेन अवस्थानम् ’ असाच केला आहे.

१४ या सर्व विवरणावरून सत्वाची बरोबर कल्पना येईल असें वाटतें. या सत्वाचें महत्त्व रसानुभवासाठीं फार महत्त्वाचें आहे. किंबहुना कांहीं लोकांनीं “ भावान्तरैरनैरपेक्ष्येण रसापरोक्षीकरणतत्त्वलक्षणो बलविशेषः सत्वम् । ” म्हणजे दुसऱ्या कोणत्याहि भावाची अपेक्षा न करतां, रस प्रत्यक्ष अनुभवास आणून देणारें विशिष्ट प्रकारचें सामर्थ्य म्हणजेच सत्व, असें सत्वाचें लक्षण केलें आहे. पण भावांच्या या विभागांत रसानुभवाचा विचार करण्यापूर्वीं आधीं रस म्हणजे काय याचाच विचार केला पाहिजे.

( ८४ ) भा. ना. ७ पृ. ८२, ८४ श्लोकापुढील गद्य.

( ८५ ) अ. ना. ७-८४ पुढील गद्यावरील टीका.

( ८६ ) प्र. क. पृ. २२३

( ८७ ) प्र. क. पृ. २२४ टीका.

## प्रकरण ५ वे.

रस

न हि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते ।

१ साहित्याशीं परिचय असलेल्या कोणाहि मनुष्याला रसाचें महत्त्व काय आहे, हें सांगावयास पाहिजे असें नाहीं. रसाशिवाय साहित्यांत शोभा नाहीं, काव्यांत गोडी नाहीं व वाक्यांत राम नाहीं. अर्थ साधाच असतो, पण तोच सरस शब्दांत ठेवला असतां ऐकणाऱ्या मनुष्याचें चित्त वेधून टाकून, त्याला क्षणभर बाह्य जगाचा विसर पाडतो. पण तेंच त्याचें सरस्त्व काढून टाकलें कीं, त्यांतील हें सामर्थ्य नष्ट होऊन तो आपणास सरळ, साधा व रूक्ष वाटूं लागतो. रसाची ही अद्भुत शक्ति पाहिली कीं, रस आहे तरी काय व शब्दांपासून तो निघतो म्हणजे होतें तरी काय, हे विचार ओघानेंच मनांत उद्भवतात.

२ कोणत्याहि गोष्टीचा विचार करूं लागलें कीं, अगदीं स्वाभाविकपणेंच त्या गोष्टीचा एकंदर रागरंग कसा काय असेल, हा प्रश्न उभा राहातो. पण या जगांत प्रत्येक गोष्ट दृश्य स्वरूपांत दाखवितां येत नाहीं. उदाहरणार्थ—आपणांस कोणी गोडीचें रूप विचारल्यास आपल्याला तें प्रत्यक्ष दाखवितां येणार नाहीं, तर गोड खाऊ खाऊन संतुष्ट झालेल्या मुलाच्या गोड चेहऱ्यावरूनच त्या गोडीची कल्पना आपणांस करून घ्यावी लागेल. त्याचप्रमाणें रसाचें स्वरूप पहाण्याची इच्छा करणाऱ्यास, ब्रह्मानंदासारखा रसास्वाद घेत असलेल्या मनुष्याकडे बोट दाखवून ह्याची अशी स्थिति करणारा अमृताचा संचय तोच रस व या तह्मीन झालेल्या मानवाचें रूप, तेंच या रसाचें रूप होय, असें सांगवें लागेल.

३ फार प्राचीन काळापासून रसाला वरील रूपानेंच ओळखीत असत, हें तैत्तिरीय उपनिषदांतील ‘रसो वै सः । रसश्चेवायं लब्ध्वाऽऽनन्दी भवति<sup>१</sup>’ इत्यादि केलेल्या ब्रह्माच्या वर्णनावरून दिसून येतें. ब्रह्म म्हणजे काय तर रस व रस म्हणजे काय तर ब्रह्म, अशीच उपनिषत्कारांना ब्रह्माची अनन्वयानें व्याख्या करावी लागली. उघडच आहे. “यतो वाचो निवर्तन्ते अप्राप्य मनसा सह<sup>३</sup>”

( १ ) भा. ना. ६-३२ पुढील गद्य. ( २ ) तै. उ. ब्र. ७-६१७

( ३ ) तै. उ. ब्र. ४-१, २.

अशा ब्रह्मरूप रसाचें किंवा रसरूप ब्रह्माचें वर्णन कोणी झालें म्हणून कसें व कोणत्या शब्दांत करणार ! तेव्हां ब्रह्माच्या ब्रह्मघोटाव्यांत न पडणेंच बरें. उपनिषत्कारांपासून आपल्याला घ्यावयाचें तें एवढेंच कीं, मनुष्य- ' रसः स्येवायं लब्ध्वाऽऽनंदी भवति '-जर ह्या रसाचा आस्वाद घेऊं शकेल, तर सात्त्रीपूर्वक आनंदी होईल. तेव्हां ' आनंदी आनंद गडे ' करणारें, हें रसाचें स्वरूप मूर्तिमंत आनंदच आहे, हें सांगावयास नकोच.

✽ होय ! वरील विवेचनावरून रसाचा ज्याला प्रत्यक्ष अनुभव घेतां येईल, त्याला तो आनंदमय करील, हें मनाला पटतें व जगांत दिसून येणाऱ्या प्रत्यक्ष प्रमाणांवरून त्याचा अनुभवहि येतो. पण नाटकांत तर ' बोलाचीच कढी बोलाचाचि भात.' मग ' साऊनीयां तृप्त ' कोण होय ! चारुदत्ताच्या मुलाला सोम्याचा गाडा करण्याकरतां वसंतसेनेनें दिलेले दागिने घेऊन तो संतुष्ट झाला असेल, पण स्रोटे दागिने, स्रोत्या वसंतसेनेनें, स्रोत्या रोहसेनास दिलेले पाहूनहि प्रेक्षकांस आनंद होतो, तो कां ! आनंद होतो यांत तर शंकाच नाही. मग उपनिषत्कारांनीं प्रत्यक्ष ब्रह्मप्राप्ति झाल्यानें अनुभवास येणाऱ्या ज्या आनंदास रस म्हटलें आहे, तो रस आणि स्वतःस कांहींहि न मिळतां दुसऱ्याची मनःस्थिति पाहून प्राप्त होणारा रस एकच कीं काय ! होय दोन्हीहि रस एकच. ब्रह्मप्राप्ति म्हणजे तरी काय ! नवीन बाहेरून येऊन असें कांहीं मिळत असतें थोडेंच ! जें स्वतःचेंच आत्मस्वरूप अज्ञानानें आवृत असतें, तेंच उघड होतें व त्या योगानेंच ब्रह्मानंद होत असतो. पण ब्रह्म, आत्मा, अज्ञान, इत्यादि अज्ञेय गोष्टींचेंच उदाहरण कशाला ! तुकारामाच्याच भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे, जरी ' सापराचे होन स्रेळती लेंकुरें,' किंवा ' मंगलदायक करिती कुमारी ' तरी या मुलांना किंवा मुलींना सारा लाभ काय होत असतो ? पण असें असतांहि त्यांना आनंद होत नाही, असें तुकारामाला झुद्धां म्हणतां येत नाही ना ! मग " बोलाचीच कढी बोलाचाचि भात " साऊन मनुष्य तृप्त कां न व्हावा ! निदान प्रत्यक्ष तृप्ति न झाली तरी थोडा १ तोडाला पाणी सुटून, आनंद झाल्याविषय तर खास राहणार नाही. हाच आनंद म्हणजे रस होय. आपणांस विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भावांपासून-कार्य कारणांपासून-अलिप्त राहून जो आनंद घेतां येतो, तोच रस; आणि म्हणूनच तर त्याची निष्पत्ति कशी होते, याबद्दल वाद व मतभेद. सचब आतां इतर कोणताहि विचार न करतां, या रसाची निष्पत्ति कशी होते व याचा आस्वाद कसा घेतां येतो, तें पाहूं.

५ रसाची निष्पत्ति कसकशी होते, याचा विचार केल्याचा आय मान, निदान आज उपलब्ध असलेल्या ग्रंथांवरून तरी, नाट्यशास्त्रकार भरतमुनीकडे जातो.

त्यांनीं ही रसनिष्पत्ति कशी होते, हें अगदीं साध्या, सरळ व सोप्या भाषेत सांगितलें आहे. त्यांच्या मताप्रमाणें 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्भ्रसनिष्पत्तिः' म्हणजे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव एकत्र झाले कीं, रसनिष्पत्ति होते. हे निरनिराळे तीन भाव एकत्र होऊन रसनिष्पत्ति कशी होते, हें कळण्याकरतां त्यांनीं अगदीं रोजच्या व्यवहारांतील दाखला दिला आहे. ज्या प्रमाणें<sup>५</sup> तेल, तिखट, मीठ, आंबट, गोड, मसाला, हे पदार्थ घालून तयार केलेल्या भाजीशीं व आमटीशीं भात जेवतांना एक प्रकारची रुचि येते, त्याच प्रमाणें एकाद्या नाटकांत जो स्थायी भाव असतो, ता त्याचे विभाव, अनुभाव, व व्यभिचारीभाव यांच्याशीं मिश्रित झाला असतां प्रेक्षकांस आनंददायक होतो. भरतानें रसनिष्पत्तीचीं व त्यापासून होणाऱ्या आनंदाचीं एवढीच माहिती दिली आहे. हा रस कोणाचे ठिकाणीं उत्पन्न होतो व त्यापासून प्रेक्षकांना आनंद कां व कसा वाटतो, ह्याबद्दल कांहींच सांगितलें नाहीं. उदाहरणार्थ आपण 'एकच प्याला' नाटक घेऊं. हें नाटक पहात असतां, खऱ्या सिंधुसुधाकराप्रमाणें पोषाक करणारे नट, त्यांचे ठिकाणीं कृत्रिमच कां होईनांत पण आनंद, दुःख, निर्वेद, चिन्ता, इत्यादि व्यभिचारी भाव व त्या भावानुरूप त्यांनीं केलेला अभिनय पाहून, त्या नाटकांतील शोक हा स्थायीभाव, प्रेक्षकांस चांगला उठून दिसतो व तो तसा दिसला म्हणजे प्रेक्षकांस निःसंशय आनंद होतो. तो कसा उत्पन्न होतो, प्रेक्षकांप्रमाणें नटानाहि उपभोगावयास मिळतो कीं नाहीं, याचा भरतानें कांहींच विचार केलेला दिसत नाहीं. तसेंच भावापासून रस कीं रसापासून भाव उत्पन्न होतात, हेहि कोडें त्याला उलगडलेलें दिसत नाहीं; कारण त्यानें बीजाचा व वृक्षाचा जसा अन्योन्यसंबंध आहे, त्याजप्रमाणें यांचाहि आहे, म्हणजे रसापासून भाव व भावापासून रस होतात, असें सांगितलें आहे.<sup>६</sup>

६ भरतानंतर त्याच्याच नाट्यशास्त्रावर टीका लिहिणाऱ्या लोकांनीं व इतर अनेक साहित्यशास्त्रज्ञांनीं भरताच्या याच सूत्राधारे रसनिष्पत्तीचा मानसशास्त्र-दृष्ट्या विचार केला आहे. त्यापैकीं मुख्य मुख्य मतांचा विचार करूं.

७ नाटकांत नाटककार काहीं प्रसंगाचें वर्णन करतो व ह्या वर्णनाचीं<sup>७</sup> घेहूब नकल नाना तऱ्हेच्या वेषांनीं व अभिनयांनीं नटवर्ग करीत असतो. उदाहरणार्थ, आपण खाडिलकरांचें 'स्वयंवर' नाटक घेऊं. या नाटकांत सांगितलेल्या प्रसंगाची नकल आपण ज्या ज्या व्यक्तींच्या भूमिका घेतल्या आहेत, त्याच व्यक्ति आपण आहोत असें समजून नटवर्ग करीत असतो. त्यामुळे खऱ्या रुक्मिणी स्वयंवराची नकल असलेलें हें नाटक सुरू झालें, म्हणजे यांतील रुक्मिणीची यांतील रुक्मिणीच्या लीला

( ५ ) भा. ना. ६-३२.

( ५ ) भा. ना. ६-३२ पुढील गद्य,

( ६ ) भा. ना. ६-३६

ऐकून झालेली स्थिति, तो आलेला पाहून तिची बाबरेलेली मुद्रा, तिचे गोंधळलेले भाषण, त्यांची भेट झाल्यावर त्याच्यावर तिने फेंकलेले नेत्रकटाक्ष, इत्यादीकांवरून सऱ्या रुक्मिणीचे ठिकाणी उत्पन्न झालेले प्रेम, आपल्याला दिसून येते. पुढे बापाच्या व भावाच्या भांडणाचे काय होते ही चिंता, आपल्याला रुग्णास माळ घालावयाला मिळेल की नाही याबद्दल तिला वाटणारी शंका, कधी रुग्णाच्या शौर्यामुळे तर कधी त्याच्या शब्दावरील विस्वासांमुळे त्याचा आपला विवाह होणारच आहे अशी सात्री वाटून तिला होणारा आनंद, इत्यादि गोष्टींमुळे व या निरनिराळ्या प्रसंगी त्या त्या प्रसंगास अनुरूप असा अभिनय झाल्यामुळे, तो प्रेमभाव त्या नटाचे ठिकाणी झाला असावा, असे आपल्यास वाटून, आपल्या त्या कल्पनेनेच आपणांस एक प्रकारचा आनंद होऊ लागतो. हा आनंद म्हणजे रस, असे नाट्यशास्त्रावर टीका लिहिणाऱ्या भट्टलोहटांचे व त्याच्या अनुयायांचे म्हणणे आहे.

८ भट्टलोहटांच्या ह्या मताचा विचार करून लागले म्हणजे अशी शंका येते की, एका व्यक्तीचे ठिकाणी एका काळी उत्पन्न झालेला भाव दुसऱ्या व्यक्तीचे ठिकाणी उत्पन्न झाला आहे, अशी कल्पना झाल्याने प्रेक्षकांना खरा आनंद कसा होणार ! अमुक अमुक कारणाने येथे अमुकच गोष्ट आहे अशी सात्री झाली तरच त्या निश्चित अनुमानावरून आपणास खरा आनंद मिळेल. तेव्हा नाटक पहात असतां आपली अशी सात्री पडते की काय, हें पाहिले पाहिजे.

९ आपण कोणतीहि गोष्ट पाहिली असतां ती अमुकच आहे की नाही, याचे आपणांस चार प्रकारे ज्ञान होते; या चार प्रकारांना सम्यक् ज्ञान, मिथ्या ज्ञान, सदृशज्ञान व सदेहज्ञान अशीं चार नावे आहेत. एकादी व्यक्ती किंवा गोष्ट दिसल्याबरोबर ती अमुकच व्यक्ति किंवा अमुकच गोष्ट आहे, असे आपणांस वाटले व त्याप्रमाणे ती तशीच असली, तर त्या ज्ञानास आपण सम्यक् ज्ञान, असे म्हणतो; एकाद्या गोष्टीविषयी प्रथमदर्शनी ही अमुक एक आहे अशाबद्दलचें ज्ञान होऊन कांहीं काळाने आपली ती समजूत चुकीची होती, असे आढळून आले तर त्या प्रथम झालेल्या ज्ञानाला मिथ्या ज्ञान असे म्हणतात; आपण पूर्वी पाहिलेल्या व्यक्तीसारखी व्यक्ति पाहिली म्हणजे त्या व्यक्तीबद्दल सम्यक् ज्ञान न होतां, सम्यक् ज्ञात अशा एकाद्या वस्तूसारखी ती आहे, एवढेच त्यापासून आपणास ज्ञान होते व यालाच सदृश ज्ञान असे म्हणतात; आणि एकादी वस्तु पाहून जेव्हा ती अमुकच आहे किंवा अमुकच नाही, असे कांहींच सांगतां येत नाही, तेव्हा त्या ज्ञानास सदेह ज्ञान म्हणतात. परंतु रंगभूमीवर रुक्मिणीचे सोंग घेऊन आलेला नट पाहून

( ७ ) का. प्र. ४।२८ वरील वृत्ति, पहिले वाक्य 'भट्टनायकः' । पर्यंत.

( ८ ) का. प्र. ४।२८ दुसऱ्या वाक्यापासून 'इति श्री शंकुकः' पर्यंत.

ही रुक्मिणी आहे, ही जी प्रेक्षकांस जाणीव होते, ती वरील चारही प्रकारांहून निराळ्या प्रकारची असते. घोड्यांच्या चित्रांबरोबर खेळणारी मुलें ज्याप्रमाणें ते घोडे आहेत असें मानून त्यांच्याशीं खेळतात व खेळतांना ते घोडे खरे कीं खोटे, या बद्दलचा प्रश्नच त्यांचे समोर येत नाही, त्याप्रमाणें रंगभूमीवर आलेली ही रुक्मिणी खरी आहे कीं खोटी आहे, याचा विचार प्रेक्षकांचे मनांत न येतां, ती रुक्मिणी आहे असें त्यांस वाटतें. मग 'एकला नयनाला, विषय तो झाला' इत्यादि तिच्या तोंडच्या शब्दांनीं व तें रुक्मिणीचें काम करणाऱ्या नटाच्या अप्रतिम अभिनयानें रुक्मिणीच्या मनांत रुष्णाबद्दलचें प्रेम उत्पन्न झालें आहे, असें तर्काच्या आधारें ते प्रेक्षक अनुमान काढतात. हें अनुमान काढण्यास लागणाऱ्या सर्वच गोष्टी अलौकिक असल्यामुळें, इतर साधीं अनुमानें काढून न मिळणारा असा अलौकिक आनंद, हें अनुमान काढून मिळतो. याप्रमाणें नटाचे ठिकाणीं खरोखर नसतांहि, अनुमानावरून निश्चित केलेल्या रतिस्वरूप स्थायी भावासंबंधीं प्रेक्षकांच्या मनांत सारखा विचार घोकूं लागला, म्हणजे तोच भाव 'रस' या संज्ञेस प्राप्त होतो. हें श्रीशंकुक नावाच्या नाट्यशास्त्रावरील दुसऱ्या ठिकाकाराचें मत आहे.

१० पण यावरहि असा आक्षेप घेतां येईल कीं, श्रीशंकुकाच्या मताप्रमाणें जरी रति इत्यादि स्थायी भाव नटाचे ठिकाणीं असतील, नव्हे आहेत, असें अनुमान काढलें, तरी प्रेक्षकांचा संबंध त्यांत कुठें येतो ? भट्टलोहटाच्या मताप्रमाणें पहातां प्रेक्षक जितका तटस्थ असतो, तितकाच श्रीशंकुकाचे मताप्रमाणें पहातांहि असतो. मग तटस्थ राहिलेल्या प्रेक्षकाला खरा रसास्वाद कसा मिळणार ! याचें उत्तर असें आहे कीं, रंगभूमीवर चाललेले खेळ पाहत असतां आपण अनुभवलेल्या त्या त्या भावांची स्मृति जागृत होऊन, आपणहि तो तो भाव प्रत्यक्ष अनुभवीत आहों, असें आपणांस तत्क्षणापुरतें वाटून आपण त्यांत तल्लीन होतो व अशा रीतीनें आपणांस आनंद मिळतो. परंतु असें मानणेंहि शक्य दिसत नाही. कारण रुक्मिणीच्या, रुष्णाच्या व आपल्या स्थितींत महदंतर असतें. त्याचें तें वेभव कुठें व आपलें दारिद्र्य कुठें ? त्यांचे ते हर्म्य प्रासाद कुठें व आपली चंद्र-मोळी शोंपडी कुठें ? रुक्मिणीवर आलेला प्रसंग कुठें व सुखासमाधानांत मांडीवर मांडी ठेऊन दुसऱ्याच्या मजा पहाणारे आम्ही कुठें ! अशी स्थिति असल्यानें नाटकांतील मुख्य पात्रांशीं तादात्म्य होणें शक्य नाही. म्हणूनच आत्मगतत्वानें-आत्मानुभवानें-रसाचा अनुभव आपणास मिळणें शक्य नाही. बरें, तो नटाचे ठिकाणी उत्पन्न झाला आहे असें मानावें, तर तेंहि शक्य दिसत नाही. कारण नट हा बोलून चालून खोटाच असतो व त्या भोंवतालची परिस्थितिहि कृत्रिम अतएव केवळ दिसाऊच असते. तेव्हां त्याच्या मनांत खऱ्या रुष्णाला खऱ्या रुक्मिणी-

विषयी वाटलेला प्रेमा, या खोट्या रुक्मिणीविषयी कसा वाटावा ? तेव्हा तो भाव नटातच उत्पन्न होत नाही. मग ' आडांतच नाही, तर पोहऱ्यांत कोठून येणार ' यथ न्यायाने जो मुळांत नटातच नाही, तो दुसऱ्यांचे म्हणजे प्रेक्षकांचे जाणिवेस कसा येणार ! म्हणून प्रेक्षकांना हा रसास्वाद तटस्थ राहून मिळत नसल्याने किंवा त्यांना त्याचा आत्मानुभव घेतां येणें शक्य नसल्याने, या रसनिष्पत्तीचा विचार निराऱ्याच मार्गाने करणे जरूर आहे.

११ शब्दाच्या ज्याप्रमाणें अभिधा, लक्षणा व व्यंजना ह्या तीन शक्ति आहेत, त्याप्रमाणें काव्याच्या किंवा नाटकाच्या या तिहींतून निराऱ्या अशा भावकत्व व भोजकत्व ह्या दोन शक्ति, भट्टनायकांनै मानल्या आहेत. भट्टनायकाच्या मताप्रमाणें म्हणावयाचें, म्हणजे आपण नाटकांतील ' एकला नयनांला ' इत्यादि पद ऐकतो, तेव्हां प्रथम अभिधेनें आपणांस त्याचा अर्थ कळतो. हा अर्थ कळल्यानंतर काव्याच्या भावकत्वनामक दुसऱ्या शक्तीनें रुक्मिणीच्या प्रेमाचा अभिनय चालला आहे, या प्रकारचें विशिष्ट ज्ञान आपण विसरून सामान्यत्वे एका स्त्रीचा एका पुरुषाबद्दलच्या प्रेमाचा अभिनय चालला आहे, एवढीच आपणांस जाणीव रहाते. हें व्यक्तिवैशिष्ट्य मनांतून गेल्यावर, त्या व्यक्तिवैशिष्ट्याशी संबद्ध असलेले, रज व तम हे गुण तेवढ्या कालापुरते आपल्या मनांतून नाहीसे होतात व शुद्ध सत्वगुणानें शुद्ध प्रेम या भावानें-आपलें मन भरून जातें. याप्रमाणें आपलें मन सत्वरूप झालें असतां-प्रेमस्वरूप झालें असतां-काव्याच्या तिसऱ्या भोजकत्व नामक शक्तीनें, ब्रह्मानंदाची बरोबरी करणारा मानसिक आनंद आपणांस प्राप्त होतो. भट्टनायकाचे मतानें रस रस म्हणून म्हणतात तो हाच आनंद होय.

१२ पण हें म्हणणें देखील मनास पटत नाही. भावकत्व व भोजकत्व या अगदीं नवीन अशा दोन शक्ति कल्पिल्यानें कल्पनागौरव मात्र होतें. रसनिष्पत्तीची स्पष्ट कल्पना कांहीं येत नाही. म्हणून या दोन शक्ति न मानतांहि अभिनवगुप्तानें बसविलेल्या रसनिष्पत्तीच्या प्रक्रियेचा आतां विचार करूं.

१३ अभिनवगुप्त म्हणतो:- एकादा रणभूमीला अपरिचित मनुष्य असेल तर त्याला किंवा एकाद्या केवळ विद्याभ्यास करणाऱ्या ब्रह्मचान्याला अनुक्रमें वीर किंवा शृंगाररस पाहून आनंदप्राप्ति होत नाही, असें आपल्या अनुभवास येतें.

( ९ ) का. प्र. १।२८ वरील वृत्ति. ' न ताटस्थ्येन..... '

( १० ) सांडिलकररुन स्वयंवर अं. २, प्र. १, पृ. २३

( ११ ) का. प्र. ४-२८ पुढील. ' लोकेप्रमदादिभिः ' येथपासून ' अभिनवगुप्तपादाः ' येथपर्यंतची वृत्ति,

तेव्हां रसनिष्पत्तीस प्रत्यक्ष अनुभव असणें जरूर आहे. ब्रह्मचान्याला शृंगार रसापासून आनंद न होण्याचें कारण काय ? तर त्यानें पूर्वी त्याचा कधीं अनुभव घेतलेला नसतो, हें होय. तेव्हां यावरून असें दिसतें कीं, एकाद्या गोष्टीशीं समरस व्हावयाचें असेल तर ती गोष्ट नुसती पाहिल्यानें किंवा ती सामान्यत्वे मनांत आल्यानें आनंद होणें शक्य नाहीं; तर त्याला प्रत्यक्ष अनुभवाचीहि जोड पाहिजे. म्हणून अभिनवगुप्तानें आपली रसनिष्पत्तीची कल्पना अनुभवजन्य ज्ञानावर बसविली आहे. त्यानें रसनिष्पत्तीसाठीं ज्या कल्पनांचा आधार घेतला आहे, त्यांतली दुसरी कल्पना अशी आहे कीं, कोणतीहि गोष्ट घेतली असतां तिच्यावरून मनुष्यास सामान्य गोष्टींचे अनुमान काढतां येतें. मनुष्याचें मन सदोदिन अज्ञानाचें मर्यादित आवरण फोडून अनंताशीं समरूप होण्याची खटपट करीत असतें. एकादा मनुष्यमग तो मित्र असो, शत्रु असो, कीं उदासीन असो—मेला, म्हणजे मनुष्य मर्त्य आहे, ही कल्पनाच मनुष्याचे मनांत प्राधान्येकरून उद्भवते. त्यावेळेस तो मित्र होता शत्रु होता कीं उदासीन होता ही गोष्ट त्यास बाधक होत नाहीं. या सामान्यत्वे अनुमान काढण्याच्या संवयीनें मनुष्यानें कोणतीहि क्रिया पाहिली कीं, तो तिचें वैशिष्ट्य सोडून सामान्यत्वे त्या क्रियेकडे पहात असतो. याप्रमाणें रंगभूमीवर नटाचा अभिनय पाहिला कीं, प्रेक्षक त्याचें वैशिष्ट्य सोडून सामान्यत्वे त्या भावाचा अभिनय चालला आहे, असें समजू लागतो. ही साधारणकिरणाची प्रक्रिया म्हणजे एक निराळी भावकत्वशक्ति, असें मानण्याचें कारण नाहीं. या दोन गोष्टींचें आधारावर अभिनवगुप्त असें म्हणतो कीं, या जगांत मित्र, शत्रु आणि अनुकूल किंवा प्रतिकूल परिस्थिति इत्यादि कारणें किंवा विभाव, डोळे बटारणें, ओठ स्फुरणें, स्वरचढणें इत्यादि कार्यें किंवा अनुभाव आणि शंका, अमर्ष, इत्यादि सहकारी गोष्टी किंवा व्यभिचारी भाव, यांवरून अनुमान काढण्यांत कुशल असलेल्या प्रेक्षकांना नाटकांत या गोष्टी पाहिल्या म्हणजे उत्साह हा स्थायीभाव असल्याचें अनुमानानें कळतें. हा स्थायीभाव मुळांत अनुभवी प्रेक्षकांचे हृदयांत नियमितपणानें नियमित क्षेत्रांत अनुभवरूपानें वसत असतो. पण जेव्हां अनुमानानें कळून आलेला नटाच्या ठिकाणचा हा विशिष्ट स्थायीभाव, आपलें वैशिष्ट्य सोडून प्रेक्षकांस सामान्यत्वे ज्ञात होतो, तेव्हां वरील अनुभवजन्य स्थायीभावावर बसलेलें विस्मृतीचें पटल दूर होऊन तो स्थायीभाव चिदाकाशांत स्फुरू लागतो. अशा तऱ्हेनें स्वात्मज्ञानानें प्रकाशणारा, वासनारूपानें असणारा, सर्वांच्याहि हृदयांतली संवादी तारा एकदम छेडणारा, व्यक्ति वैशिष्ट्य व नियमितत्व सोडून अनेकांच्या ठिकाणीं वसत असल्यानें भिन्न असतांही स्वतः एकरूपच असल्यानें भिन्न नसणारा, आपल्याच आत्म्याच्या ठिकाणीं भासमान होणारा, विभावादि कारणें व अभिनयादि कार्यें डोळ्यापुढें आहेत तोंपर्यंतच रहाणारा, मनांत एकसारखा घोळत असणारा, जणूं काय पुढें स्फुरण



पावून येणारा, सर्वांच्या जणूं रोमारोमांत भिन्नून रहाणारा, इतर सर्व गोष्टी आत्मसात् करून त्यांस विसरावयास लावणारा, जो स्थायीभाव त्यामुळे ब्रह्मानंदाच्या तोडीचा आनंद अलौकिक रीतीने वाटूं लागला, म्हणजेच रसनिष्पत्ति झाली.

१४ ह्या निरनिराळ्या रसनिष्पत्तीच्या प्रक्रियांचा विचार केला असता आपणांस असें दिसून येतें कीं, भरतानें भरलेल्या पायाच्या आधारावर एकेकांन आपापलें कौशल्य संचून शक्यनुसार व बुद्ध्यनुसार, ही रसनिष्पत्तिरूपी इमारत पुरी करण्याचा प्रयत्न केला आहे व सर्वांच्या शेवटीं अभिनवगुप्तानें हंसक्षीरन्यायानें आपल्या आधीं होऊन गेलेल्या लोकांचे दोष टाकून व गुण तेवढेंच घेऊन या इमारतीवर कळस चढविण्याचें श्रेय घेतलें आहे.

१५. विभाव, अनुभाव, व्यभिचारीभाव यांच्या योगानें स्थायीभाव सुंदरपणें उठून दिसला कीं आनंद होतो, असें म्हणून भरत स्थायीभावाचे योगानें रसाच्या इमारतीचा पाया चिरस्थायी करतो. पुढें विभाव, अनुभाव व व्यभिचारीभावानें दिसून येणारा स्थायीभाव नटांत आहे, असें वाटलें कीं तें वाटणाऱास आनंद होतो असें भट्टलोल्लुट म्हणतो, तर श्रीशंकुक असें म्हणतो कीं, नुसतें असें वाटून काय होणार ! तो भाव तिथें आहेच याबद्दल तर्कशुद्ध ज्ञानानें अनुमान काढून त्या अनुमानावरून आपली तशी खात्री पटली, म्हणजे त्या अनुमानानें तो आपल्या मनांत घोळत राहून त्यापासून आपणास आनंद होतो. पण व्यक्तिविशिष्ट मर्यादित ज्ञान कायम असतांना आपणाला उच्च प्रकारचा आनंद मिळू शकत नाही, ही गोष्ट ध्यानांत धरून भट्टनायक काव्याच्या किंवा नाटकाच्या भावकत्व व भोजकत्व नांवाच्या दोन शक्ति मानतो. या दोन शक्तीपैकी पहिलीनें आपल्याला दिसून येणाऱ्या स्थायीभावाचें व्यक्तिविशिष्ट ज्ञान सुटन सामान्यत्वानें अमुक एक स्थायीभाव आहे एवढेंच ज्ञान शिल्पक उरतें व याप्रमाणें सामान्य ज्ञान झालें असतां दुसऱ्या भोजकत्व शक्तीनें आनंद उपभोगावयास मिळतो, असें त्याचें म्हणणें आहे. रसाच्या निष्पत्तीच्या दृष्टीनें पहातां भट्टनायकाचें हें मत विशेषसें विचारणीय दिसत नाही. रसास्वादा होण्यास, उच्च आनंद होण्यास व्यक्तिविशिष्टत्वाचा विसर पडावा लागतो व कोणत्याहि गोष्टीचें सामान्य ज्ञानच व्हावें लागतें, ही याची कल्पना बरोबर आहे; पण त्याला ही कल्पना रीतसर मांडतां आली नाही. त्यानें उदाहरणाचें उत्तर काय असावें याची कल्पना बरोबर केली पण त्याला त्याची रीत मांडतां आली नाही. त्यामुळे रीतीशिवाय उत्तर मांडणाऱ्या विद्यार्थ्याची जशी फसगत होते तशी त्याची होऊन, त्याला त्याच्या सटपटीबद्दल पुरे गुण मिळत नाहीत. भट्टनायकाला स्वतःला रीत मांडतां आली नाही, तरी त्यानें उत्तर काय तें सांगितल्यामुळे, अभिनवगुप्तासारख्या विद्वानानें त्याच्या उत्तराचा फायदा घेतला व

उदाहरण रीतसर सोडवून तेंच उत्तर काढून दाखविलें. उपनिषत्कालापासून अनंतत्वाशीं तदाकार होऊं पहाण्याची मनुष्याची प्रवृत्ति पाहून, कुठलीहि गोष्ट मनुष्याच्या दृष्टीस पडली असतां किंवा कर्णपथावर आली असतां, तो त्या गोष्टीचा तपशील कसा विसरून जातो व त्याचें त्या गोष्टीबद्दलचे सामान्य ज्ञान तेवढेंच कसें शिल्लक रहातें, हें पाहून काव्य नाटकाचें सामान्य ज्ञान होण्यास निराळी शक्ति मानावी लागत नाहीं; तर तसें करून घेण्याची त्याची प्रवृत्तीच असते, असें सांगून हा शत्रु, हा मित्र, हा तूं, हे भाव विसरून फक्त सामान्य ज्ञान कसें होतें तें व सामान्य ज्ञान झालें असतां त्यापूर्वीं उपभोगिलेल्या त्या प्रकारच्या भावांवरील विस्मृतिपटल नाहींसें होऊन तो भाव अलौकिक आनंदत्वाला कसा जातो तें त्यानें दाखविलें आहे.

१६ या प्रमाणें प्रेक्षकांचें मनांत रसानिष्पात्ति कशी होते, हें आपण पाहिलें खरें. पण या सर्व प्रक्रियेंत प्रत्यक्ष नटाची काय स्थिति असते. साहित्यदर्पण-कार म्हणतो:-

शिक्षाभ्यासादिमात्रेण राघवादेः सरूपताम् ।

दर्शयन्त्रांतो नैव रसस्यास्वादको भवेत्<sup>१</sup> ॥

म्हणजे अभिनयाचें शिक्षण घेऊन, त्याचा अभ्यास करून रामादि पात्रांचें काम करणारा नट रसांचा आस्वाद घेऊंच शकत नाहीं. रंगभूमीवर काम करीत असतांना नट जर रसानंदांत मग्न होईल, तर त्याला जें काम करावयाचें आहे, तें करता येणार नाहीं; कारण रसास्वाद घेणारा प्रेक्षक ज्याप्रमाणें तेवढ्या वेळेपुरता आपण आहोंत कोठें, आपल्या शेजारी कोण आहे, इत्यादि गोष्टी विसरून जातो, त्याप्रमाणेंच नटाची स्थिति होऊन आपल्यास काय बोलावयाचें आहे, अभिनय कोणता करावयाचा आहे, इत्यादि गोष्टींची त्यास स्मृति राहणार नाहीं.

१७ पण जर असें असेल तर मग काहीं नटांना करुण रसाचें काम करीत असतां अगदीं खरोखरीचें भडभडून येतें, तें कां ! अशा वेळीं ते रसास्वाद घेत असतील अशी शंका येण्याचा संभव आहे, पण त्याचें तें भडभडून येणें हें रसोत्पत्तीचें द्योतक नसून, प्रयत्नांनै त्या त्या भूमिकेशीं त्यांच्या झालेल्या तन्मयतेचें द्योतक आहे. अशा प्रकारें तन्मय होणें व रसाचा आस्वाद घेणें यांत जो मुख्य फरक आहे, तो हाच कीं, रसास्वाद घेणारा मनुष्य मी कोठें आहे, काय आहे, माझी परिस्थिति काय आहे, इत्यादि गोष्टी विसरून जातो, इतकेंच नव्हे तर मी प्रेक्षक आहे, या गोष्टीचें हि त्यास त्या वेळेपुरतें विस्मरण पडतें. पण आपल्या भूमिकेशीं तन्मय झालेला

नट मी नट आहे, माझ्या बरोबर काम करणारेहि नट आहेत, येथें प्रेक्षक लोक आहेत, त्यांसमोर आपणांस उत्तम अभिनय करून दाखवावयाचा आहे, इत्यादि गोष्टी जरी विसरला, तरी त्यानें जी भूमिका घेतलेली असते त्या भूमिकेची त्यास केव्हांहि विस्मृति पडत नाही. उलट ती भूमिका म्हणजेच मी, अशी त्याची दृढ कल्पना असते. उदाहरणार्थ सिंधूचें काम करणारा नट, मी सिंधूच आहे, ही गीताच आहे, माझ्या समोर आलेला सुधाकर आहे, इत्यादि गोष्टी विसरत नाही, उलट त्या गोष्टी तशाच असल्याची तीव्र जाणीव तो प्रयत्नानें आपल्या मनांत जागृत ठेवतो आणि म्हणूनच शृंगारादि रसांस पोषक अशा एकान्तांत करण्यासारख्या गोष्टीचा अभिनय करित असताहि, त्याचे मनांत चारचौघांत वाटणारी लाज दिसून येत नाही. याचें कारण उघडच आहे. चारचौघे बसले आहेत याची जाणीवच राहिली नाही, तर पुढें लाज तरी कशी राहणार ! मी नट आहे, मी कोणाची तरी नकल करित आहे, माझा अभिनय पाहण्याकरतां येथें प्रेक्षकगण जमला आहे, त्याला आपला अभिनय आवडेल कीं नाही, इत्यादि गोष्टी जर त्याचे मनांतून गेल्या नाहीत; मी असें बोललों तर प्रेक्षकांना काय वाटेल, माझा असा स्वर, असा अभिनय या ठिकाणीं योग्य दिसेल कीं नाही, माझे लाजणें, मुरडणें, रडणें हें रुत्रिम तर दिसणार नाहीना, इत्यादि गोष्टींचे विचार त्याचे मनांत काम करित असताहि चालत रहातील; तर त्याचें तें काम स्वाभाविक होणार नाही, व असें झालें कीं प्रेक्षकांचे मनांत रसोत्पत्तिहि होणार नाही.

१८ ज्याप्रमाणें चित्र जितकें स्वाभाविक व वस्तुस्थितीला धरून असेल, तितकें तें प्रेक्षकांचें मन आपणाकडे जास्त जास्त ओढून त्याला त्यांत गुंगवून टाकतें, त्याचप्रमाणें नटाचेंहि आहे. नट ज्या ज्या मानानें अंगीकृत काम हुबेहुब उठवील, त्या त्या मानानें प्रेक्षकांचें मन त्यांत रमून जाईल. म्हणूनच भरतानें उत्तम नट होण्यास काय केलें पाहिजे हें सांगतांना असें सांगितल आहे. कीं

यथा जीवः स्वभावं स्वं परित्यज्यान्यदैहिकम् ।

परभावं प्रकुरुते परदेहं समाश्रितः ॥

एवं बुधः परं भावं सोऽस्मीति मनसा स्मरन् ॥

वेषवागङ्गलीलाभिश्चेष्टामिश्च समाचरेत् ॥

यांत “सोऽस्मीति मनसा स्मरन्” हीं पदे फार महत्त्वाची आहेत व प्रयत्ननिर्वर्त्य मन अथवा सत्व याची जी जरूरी लागते ती येथेंच होय. उदाहरणार्थ आपण ‘एकच प्याला’ नाटक घेऊं. या नाटकांतील सिंधूचें काम करणाऱ्या नटावर नाटकांत सांगित-

लेल्या सिंधूप्रमाणें प्रत्यक्ष प्रसंग आलेला नसतो, हें तर सांगावयास नकोच. उलट त्याची स्थिति व त्याचें सौख्य अत्युत्तमहि असण्याचा संभव असतो. तेव्हां स्वतः आनंदांत, सुखसमाधानांत असलेल्या माणसानें, जिचा पति व्यसनाधीन झाला आहे, जिच्या घरांत खायला चिमूटभर धान्य नाही, कीं नेसायला धड वस्त्र नाही, कीं आपल्या चिमण्या बाळास चारण्यास पुरेसा चाराहि नाही, अशा स्थितींत लोकांचें दळणकांडण करून पोट भरणाऱ्या व ह्या सर्वाबद्दल पतीकडून शाबासकी तर नाहीच, पण वाटेल तसे अपशब्द ऐकून घेणाऱ्या व वेळीं मारहि खाणाऱ्या सिंधूचा अभिनय करण्याचें काम सोपें नाही. हें काम उत्तम रीतीनें करण्यासाठीं नटाला पुष्कळच परिश्रम घेतले पाहिजेत. आपला अभिनय करण्याचा अभ्यास करतांना, खरी सिंधू कशी असेल, सुधाकराबद्दल तिच्या मनांत काय विचार येत असतील, त्यास व्यसनांतून परावृत्त करण्याची खटपट करूनहि तो अधिकाधिक त्यांत रुतून तिच्या बाळाचा व तिचा जीव घेतांनाहि तिची पतिभक्ति कशी उचंबळून येत असेल, इत्यादि प्रकारचे त्या नाटकांत वर्णिलेले कल्पनाचित्र आपल्या मनापुढें उभें करून त्यावर त्यानें पूर्ण विचार केला पाहिजे आणि मग आपण सिंधूच्या स्थितींत आहोंत, अशी कल्पना करून त्या सिंधूवर आलेलीं सर्व संकटें आपल्यावरच आली आहेत असें समजून चाललें पाहिजे. या दृष्टीनें तें नाटक वाचीत असतांना किंवा स्वतःच्याच कल्पनाचित्राकडे मानसिक दृष्टीनें बघत असतांना, नटास रसास्वाद होईल यांत शंका नाही. 'काव्यार्थभावनास्वादो नर्तकस्य न वार्यते'<sup>१</sup> हें दशरूपकाराचें म्हणणें याच अर्थानें खरें आहे. पण जरा विचार केला तर तत्क्षणापुरता तो नट नसून एकादा रसिक वाचक किंवा प्रेक्षक असतो, असेंच म्हणावें लागेल, सबब या वेळीं जरी त्यास रसास्वाद उपभोगावयास मिळाला, तरी या आनंदाचा आस्वाद घेतल्यावर ते अभिनय आपलेंसें करून जेव्हां नट रंगभूमीवर तें काम करण्यास प्रेक्षकांसमोर येईल, तेव्हां मात्र त्याचे ठिकाणीं रसनिष्पत्ति होणार नाही.

१९ वरील विवेचनावरून प्रेक्षकांचा व नटांचा संबंध रसोत्पत्तीच्या बाबतींत काय आहे, हें चांगलें ध्यानांत येईल. रंगभूमीवर जें नाटक करावयाचें असतें त्या परिस्थितीतलेच आपण आहोंत असें समजून त्या वेळच्या पोशाखांनीं व अनुरूप हावभावानीं नट अभिनय करीत असतात व तो अभिनय पाहून प्रेक्षकांच्या मनांत त्या त्या भावांची कल्पना येऊन त्यांतील स्थायीभावांचें ते अनुमान काढतात. त्या स्थायीभावांच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यरहित सामान्यरूपानें त्यांच्या मनांत असलेल्या त्याच पूर्वानुभूत स्थायीभावावरील विस्मृतिपटल दूर होऊन तो चिदाकाशांत भासमान झाला, म्हणजे प्रेक्षकांस एक प्रकारचा आनंद होतो. याचेंच नांव रस. पण हा आनंद मालविकामित्र, स्वयंवर, यांसारखीं रतिस्थायिभावात्मक किंवा महावीरचरिता-

सारस्त्री उत्साहभावात्मक किंवा हास्यविस्मयभावात्मक नाटके पाहून मिळेल असे वाटेल, तरी उत्तररामचरित, प्रेमसंन्यास इत्यादि शोकस्थायिभावात्मक अथवा भय-जगुप्सादिभावात्मक नाटके पाहून प्रेक्षकांस आनंद होईल कीं नाही, ही शंका उद्भूत झाल्याशिवाय रहात नाही. कारण जगांत तर प्रत्यक्ष कोणाचें दुःख पाहिलें असतां अथवा भयोत्पादक दृश्य पाहिलें असतां आपणास आनंद झालेला दिसत नाही. मग याच गोष्टी नाटकांत पाहिल्या असतां आपणास आनंद कसा व कां व्हावा, ही गोष्ट कळण्याकरितां वस्तुस्थिति आणि नाट्यस्थिति अथवा कृत्रिमस्थिति यांत काय फरक आहे, हें थोडक्यांत पाहिलें पाहिजे.

२० वस्तुस्थिति ही प्रत्यक्ष गोष्ट दाखवीत असते व नाट्यस्थिति ही कृत्रिमस्थिति दाखवीत असते. नाटकाचे आरंभी नट जेव्हां काम करण्यास प्रवृत्त होतो, तेव्हां मी खराच अमुक एक आहे, अशी त्याची भावना झालेली नसते तर त्याची ती भावना जसजसा तो काम करूं लागेल तसतशी ती विभाव अनुभाव व व्यभिचारी भाव त्याचे योगानें बनत जाते. पण वस्तुस्थितीत सुख किंवा दुःख अनुभवणाऱ्या मनुष्यांत पहिल्यानें विशिष्ट चित्तवृत्ति उत्पन्न होते व मग तिचे अनुभाव दिसून येतात. नटाच्या दृष्टीनें वस्तुस्थिति व कृत्रिमस्थिति यांतील हा फरक झाला. प्रेक्षकाचे दृष्टीनें ह्या दोन स्थितींतील फरक पहातां असें दिसून येतें कीं, प्रेक्षक जेव्हां नाटक पहावयास बसतो तेव्हां नट हा खरोखरीच राम आहे व त्याचीं खरीं दुःखें पहाण्यास आपण बसलों आहोंत, अशी त्याची कल्पना नसते व पुढेंहि तो त्याच्या अभिनयांत व त्या अभिनयावरून निघणाऱ्या अनुभवांत इतका गर्क होऊन जातो कीं, हा नट आहे कीं खरा राम आहे, असल्या गोष्टी त्याच्या मनांत शिरण्यास वावच नसतो आणि म्हणूनच त्याला त्या व्यक्तीचा विचार सोडून नुसता त्या विशिष्ट भावाचाच तेवढा विचार करतां येऊन, त्या भावाचें सामान्य रूप तेवढें त्याच्या मनांत घोळूं शकतें. पण जेव्हां कोणी एखाद्याचें प्रत्यक्ष दुःख पहात असेल तेव्हां त्या विशिष्ट व्यक्तीवर हा प्रसंग आला आहे, त्या विशिष्ट व्यक्तीचा हा भाव आहे, याबद्दलची झालेली त्याची खात्री-त्याची भावना-इतकी दृढ असते कीं, त्याला त्या दोन गोष्टींचा निरनिराळा विचार करतांच येत नाही. उलट मनुष्यधर्माला अनुसरून त्याला स्वतांलाहि त्या व्यक्तीबद्दल कळवळा येऊन त्याच्याहि अंतःकरणांत त्या व्यक्तीबद्दल दुःखाची भावना उद्भूत होते व अशा तऱ्हेनें आधींच मर्यादित असलेलें क्षेत्र त्याच्या स्वतांच्या भावनांचे योगानें अधिकच मर्यादित होतें. याप्रमाणें आकृष्टित व अंतर्मुख झालेल्या दृष्टीला अमर्याद व अनंत स्वरूप असणाऱ्या रसाचें आकलन कसें करतां येणार ? आणि जिथें दृष्टीच याप्रमाणें लंगडी पडली, तिथें तिच्या जिवार उड्या मारणारें मन सर्वांतर्यामी एकाच रूपानें वास करीत असलेल्या स्थायीभावाची कल्पना कशी करूं शकणार !

२१ याप्रमाणें कृत्रिमस्थितीत प्रेक्षकाचें मन विस्तृत होत जात असल्यानें व वस्तुस्थितीत तेंच आकुंचित होत जात असल्यानें, ह्या दोन्ही स्थितींतील विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव एकच असले तरी त्यांच्यावर त्या विभाव, अनुभाव व्यभिचारीभावांचे झालेले परिणाम भिन्न स्वरूपांत झालेले दिसून येतात. ही गोष्ट नाटकांतच काय पण कोणत्याहि कलेंत दिसून येईल. उदाहरणार्थ खूप मोठें वादळ झालें आहे, वारा व पाऊस अगदीं मी म्हणत आहे, लाटा भोंवतालच्या गगन-चुंबित पर्वतांशीं जणूं स्पर्धाच करीत आहेत, अशा स्थितीत सांपडलेली एखादी बोट प्रत्यक्ष पहाणाऱ्या मनुष्याचें अंतःकरण दुःखानें भरून येईल. पण हीच स्थिति दर्शविणारें एखाद्या कुशल चित्रकारानें काढलेलें चित्र पहाणारास मात्र तें पाहून आनंदच होईल आणि “वा ! किती उत्तम चित्र काढलें आहे !” असे शब्द त्याचे मुखावाटे बाहेर पडतील. याप्रमाणें फरक पडण्याचें कारण हेंच कीं एखादी गोष्ट प्रत्यक्ष पहात असतां, आपल्या मनांत भावना उत्पन्न होतात व व्यक्तिविशिष्टत्व जास्तच तीव्र होऊन आपली भावना, ती परिस्थितीत सांपडलेली व्यक्ति व तिचें तें दुःख, ह्या त्रयीशिवाय दुसरा कोणता विचारच आपल्याला करतां येत नाही. पण रसानंद व्हायला तर मनोभावनांच्या-रजतम गुणांच्या पलीकडे जावें लागतें आणि ही गोष्ट निवळ भावनामय झालेल्या मनाला शक्य नसल्यानें, स्थायीभावांचें साधारणीकरण न होऊन त्या भावानें आपल्या पूर्वापभुक्त भावांच्या ताराहि छेडल्या जात नाहीत. ताराच जेथें छेडल्या जात नाहीत तेथें नाद तरी कसा होणार ! व नाद नाही तेथें आनंद तरी कसा होणार ! जो फरक प्रत्यक्ष देखावा व त्याचें चित्र यांत आहे, तोच फरक प्रत्यक्ष प्रसंग व त्या प्रसंगाचें अनुकरण पहाण्यांत आहे. या कारणानें कितीहि करुणजनक किंवा भयोत्पादक नाटक असलें तरी प्रेक्षकाला दुःख न होतां आनंदच होतो. जर याप्रमाणें आनंद झाला नसता, तर राक्षसी महत्वाकांक्षा, प्रेमसंन्यास यासारख्या नाटके परत परत पहाण्यास किंवा उत्तरराम-चरित्रासारख्या नाटके पुनः पुनः वाचण्यास मनुष्याच्या मनाची प्रवृत्तिच झाली नसती. पण ज्याअर्थी मनुष्याला तशी प्रवृत्ति होते, नव्हे उत्कट प्रवृत्ति होते, असें दिसून येतें, त्या अर्थी त्याला त्यांत आनंद मिळतो यांत शंकाच नाही. तेव्हां या प्रत्यक्ष प्रमाणानें सिद्ध असलेल्या, घडोघडीं अनुभवास येणाऱ्या गोष्टीला आणखी शाब्दिक प्रमाणें देत न बसतां प्रेक्षकांची वृत्ति तन्मय करून सोडणाऱ्या, प्रेक्षकांस आपपर भाव विसरावयास लावणाऱ्या, प्रेक्षकांच्या सर्व भावांचा लय करून त्यांची ‘आनंदी आनंद’ स्थिति करून सोडणाऱ्या, रसाचे भेद करण्याचें कारण काय असावें, हें बघूं.

२२ ज्याला आपण रस रस म्हणून म्हणतो, तो खरें पाहिलें असतां एकच असतो. पण ज्याप्रमाणें गोडी एकच असतांही व तिच्यापासून एकच आनंद प्राप्त होत

असतां हि, ही जिलबीची गोडी, ही ऊंसाची गोडी, ही सासुरेची गोडी अशी त्या गोडीला, ती ज्यापासून निघाली असेल, तद्दर्शक विशेषणें तिचा आस्वाद घेणारा लावतो, त्याप्रमाणें हा रस शोकापासून निघाला आहे, हा रतीपासून निघाला आहे, हा भयापासून निघाला आहे, हें दर्शविण्यापुरत्याच त्या रसालाहि आपण निरनिराळ्या उपाधि लावीत असतो. पण गोडीच्या उपाधि अनंत व रसाच्या उपाधि आठच कां, हा प्रश्न पुन्हां शिल्लकच रहातो. याचें उत्तर पुढील प्रमाणें देतां येईल.

२३ आपल्या मनाचे व्यापार किती अनंत आहेत याबद्दल आपण भावांचा विचार करतांना पाहिलेंच आहे. पण यांचा सूक्ष्म दृष्टीनें विचार करतांना असें दिसून येईल कीं, ते अनंत असण्याचें कारण मनावर आघात करणाऱ्या गोष्टीचें अनंतत्व हेंच होय. या आघात करणाऱ्या अनंत गोष्टीचें वर्गीकरण करावयाचेंच म्हटलें, तर या सर्व गोष्टी सुखद किंवा दुःखद या दोन वर्गांत येऊं शकतील. कारण जगांत कोणत्याहि गोष्टींशीं संबंध आला असतां आपल्या मनांत ज्या भावना उत्पन्न होतात, त्या एक सुखात्मक तरी असतात, नाहींतर दुःखात्मक तरी असतात. ह्या सुखदायी किंवा दुःखदायी गोष्टीपासून मनुष्याच्या मनांत दोन विकृति उत्पन्न होतात. जेव्हां कोणत्याहि गोष्टीपासून मनुष्याला सुख होतें, तेव्हां त्याचें मन विकसित होतें व जेव्हां कोणत्या गोष्टीपासून त्याला दुःख होतें, तेव्हां त्याच्या मनावर वेळोवेळीं अभ्रं येऊन दुःखाच्या झुळुकेनें त्याचें मन हेलकावें खाऊं लागून त्यांत चलाबिचल सुरू होतें. दोनहि वृत्तींत दिसून येणाऱ्या या फरकावरून यांना अनुक्रमें विकाश व विक्षेप अशीं नांवें दिलीं गेलीं आहेत. मनुष्याच्या कोणत्याहि भावनेचें मूल स्वरूप पहणें झाल्यास तें या दोन वृत्तींपैकी कोणत्यातरी मनोवृत्तींत दिसून येईल. पण हीं दोनच कारणें व या कारणांवरून होणाऱ्या दोनच वृत्ति धरल्या तर शास्त्रदृष्ट्या त्या फार व्यापक होतील. म्हणून यांचेंच स्पष्टीकरण करण्याकरितां ह्या मानसिक विकृतींचे प्राचीन विद्वानांनीं पुढील प्रमाणें भाग पाडले आहेत. विकृतीचे प्रथम सुखात्मक व दुःखात्मक असे दोन विभाग करून सुखात्मक वृत्तींचे विकाश व विस्तार आणि दुःखात्मक वृत्तींचे विक्षेप आणि विक्षोभ असे एकंदर चार भाग पाडतात. ह्या चार मानसिक विकृतींपासून अनुक्रमें रति, उत्साह, क्रोध व जुगुप्सा हे चार भाव उत्पन्न होतात व ह्या भावांचीच तीव्रता किंवा सौम्यता यामुळे अनुक्रमें हास, विस्मय, शोक, व भय असे आणखी चार भाव उद्भवतात. याच आठ स्थायीभावांचे वैशिष्ट्यावरून रसहि आठच मानले आहेत व ह्या आठ नांवावरून त्यांना भिन्न भिन्न आठ नांवें दिलीं आहेत. रति या स्थायी भावापासून उत्पन्न होणाऱ्या रसाला शृंगार, हासापासून झालेल्याला हास्य, क्रोधापासून रौद्र,

शोकापासून करुण, उत्साहापासून वीर, विस्मयापासून अद्भुत, जुगुप्सेपासून बीभत्स व भयापासून भयानक हीं तीं नांवे होत.

२४ ज्यावेळीं मनांत सुखात्मक किंवा दुःखात्मक कांहींच विकार नसतो, त्यावेळीं मन अगदीं निर्विकार, उदासीन व समतोल असें असतें. अशा स्थितींत चित्तवृत्ति शांत असल्यामुळे ह्या मनःस्थितीपासून होणाऱ्या रसाला शांत असेंच नांव दिलें आहे. हा रस ज्या भावापासून उत्पन्न होतो त्याला निर्वेद म्हणजे औदासीन्य असें नांव दिलें आहे. पुढें रुद्रदेवानें प्रेयान् म्हणूनहि एक दहावा रस मानला आहे आणि त्याच्या नंतरच्या लोकींनीं वत्सल, भाव किंवा भक्ति, लौल्य व कार्पण्य हेहि रस मानले आहेत. पण अशा तऱ्हेनें जितके म्हणून चित्तविकार किंवा भाव उद्भवू शकतात तितके रस मानीत गेले, तर अनवस्था प्रसंग येऊन शास्त्रीय दृष्टि गोंधळून जाईल व वरील चित्तवृत्ति पाहून ठरविलेल्या रसांचे कांहींच महत्त्व रहाणार नाही. शान्ताशिवाय बाकीचे वरील रस कोणत्या ना कोणत्या तरी रसांत येतातच, म्हणून त्यांना निरनिराळीं नांवे देत बसण्या ऐवजीं, ते ज्या रसांत मोडत असतील, त्यांचेंच “ प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति ” या न्यायानें त्यांना नांव देणें बरें. शान्त रस मात्र वरील आठ रसांत मोडत नसल्यानें भरता नंतर होऊन गेलेल्या सर्वांनीं तो मानला आहे. शान्त रसांत मनुष्य अगदीं निष्क्रिय असतो. त्याचे ठिकाणीं कोणत्याच भावना उत्कटतेनें दिसून येत नाहीत तेव्हां अभिनय हेंच ज्याचे मुख्य अंग आहे अशा नाटकांत हा रस असणें शक्य नाही, असें पाहून नाट्यशास्त्रांत भरतानें याचा उल्लेख केला नसावा. दृशरूपकारानेंहि नववा शान्त रस सांगून “ शममपि केचित्प्राहुः पुष्टिनाट्येषु नैतस्य ” असें सांगितलें आहे.

२५ नाटकांत उपयुक्त असणाऱ्या आठ रसांत शृंगाररसाची प्रामुख्याने गणना करावयास पाहिजे. कारण यासच

“ ये सत्वजा स्थायिन एव चाष्टौ त्रिंशत्त्रयो ये व्यभिचारिणश्च ।

एकोनपंचाशदमी हि भावा युक्त्या निबद्धा परिपोषयन्ति ” ॥ ”

असा कोणताहि भाव नाही कीं त्यायोगें याची पुष्टि होऊं शकत नाही. हा परस्परानुरक्त असलेल्या स्त्री पुरुषांच्या रतीपासून उत्पन्न होतो. हीं अनुरक्त माणसें परस्परांचें जवळ आलीं, त्यांचें प्रेम वाढत गेलें आणि त्यांच्या मनांतलि सुखोपभोगाच्या इच्छा त्यांस पुऱ्या करतां आल्या म्हणजे संभोग व या सुखाचा आस्वाद घेतां न आला तर विप्रलंभ, असे भरतानें याचे दोन भेद केले आहेत.

( १७ ) रु. का. १२-३

( १८ ) रसतरंगिणी ६

( १९ ) द. ४-३५

( २० ) द. ४-४९

( २१ ) भा. ना. ६-६४



संभोग हा वर्णनातीत असल्यामुळे त्याचें फार वर्णनहि करतां येत नाही व त्यांत भेदहि करतां येत नाही. पण विप्रलंभाचे मात्र भेद करतां येतात. परस्पर संयोग न घडण्याचीं कारणें अनेक असूं शकतील. त्याचप्रमाणें हा संयोग मुळींच घडणार नाही किंवा घडला तरी थोडे दिवसांत परत वियोग होण्याचा प्रसंग येईल. वियोग झाला असतां, प्रेमी जोडप्यास ज्या भावना अनुभवाव्या लागतात, त्यांचा अनुभव थोडा फार तरी प्रत्येकास असतो म्हणून म्हणा, किंवा विषयांचें सुख त्यांच्या प्रत्यक्ष अनुभवापेक्षां त्यांच्या चिंतनांतच अधिक असतें म्हणून म्हणा, नाटकांत किंवा काव्यांत याचा परिपोष जितका करतां येतो, तितका दुसऱ्या कशाचाच करतां येत नाही. म्हणूनच प्रथम विप्रलंभाचे अयोग व विप्रयोग आणि विप्रयोगाचे प्रवासांमुळे अथवा मानांमुळे व या शेवटील भेदाचे पुढां प्रणयकलहानें व ईर्ष्यानें, असे भेद करून, यांचें सरसरीत्या वर्णन केलेलें असतें<sup>२२</sup>

२६ या भेदांपैकीं प्रथम अयोगाचा विचार करूं. परस्परांबद्दल प्रेम उत्पन्न झालेल्या स्त्रीपुरुषांची संयोगापूर्वींची जी अवस्था, ती अयोगांत येते. या अवस्थेंत देहा स्थिति संभवं शकतील. परस्परांचा समागम होण्याची इच्छा उत्पन्न होणें हा अभिलाष; प्रियकर दिसला असतां अथवा त्याजबद्दलच्या गोष्टी ऐकल्या असतां त्या बद्दलचे विचार मनांत उत्पन्न होणें हें चिंतन; परस्परांची आठवण येणें ही स्मृति; त्याच्याच गोष्टी बोलत बसणें हें गुणानुकीर्तन; ही उत्कंठा पराकाष्ठेला जाऊनहि अतृप्ति म्हणजे उद्वेग; त्यामुळेच मनांत विरुति उत्पन्न होऊन त्या-शिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि गोष्टी न करणें हा विलाप; ही विरुति अधिक झाली असतां वेड्यासारखें होणें हा उन्नाद; पुढें उत्पन्न होणारी ती व्याधि; व्याधीमुळे येणारी निश्चेष्टता ती जडता व सरते शेवटीं मरण; ह्या त्या दहा स्थिति होत. ह्या स्थितींशिवाय आणखीहि अवस्था असूं शकतील, पण सामान्यतः दिसून येणाऱ्या अवस्था याच असल्यानें, त्यांचेंच तेवढें दिग्दर्शन केलें आहे. ह्या बहुतेक सर्व स्थिति प्रेमसंन्यासांतील लीलेच्या ठिकाणीं पहावयास सांपडतात. ह्या दहा अवस्थांशीं व Hamlet नाटकांतील पुढें दिलेल्या उताऱ्याशीं किती साम्य आहे, हें पाहिलें म्हणजे मनुष्य स्वभाव सर्वत्र सारखाच कसा असतो व त्यामुळे मानवी स्वभावाचें पृथक्करण करणारे शास्त्रज्ञ, परिचित नसतांहि अत्यंत सदृश अशा अवस्थांचे सारखेंच वर्णन कसें करूं शकतात, हें पाहून मोठी मौज वाटते. Hamlet नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांत Ophelia च्या व Hamlet च्या अयोगांमुळे Hamlet ची झालेली दशा Polonius पुढीलप्रमाणें सांगत आहे:-

( २२ ) द. ४-५० ते ५७ ( २३ ) भा. ना. २२-१५४ ते १७५  
( २४ ) ग. प्रे.

“ And he, repulsed—a short state to make-  
 Fell into a sadness, then into a fast,  
 Thence to a watch, thence into a weakness,  
 Thence to a lightness, and by this declension,  
 Into the madness, wherein now he raves,  
 And all we mourn for.”<sup>२५</sup>

परंतु दशरूपकारानें नवीनच सुचविलेला हा भेद पुढें फारसा रूढ झाला नाही.

२७ परस्परांवरील अनुराग पूर्णतेला जाऊन संभोगप्राप्ति झाल्यानंतर देवदुर्वि-  
 पाकानें त्या प्रेमी जोडप्याची फाटाफूट होणें याचें नांव विप्रयोग. या फाटाफुटीचें  
 कारण एखादी देवी आपत्ति असूं शकेल अथवा राजाज्ञा असूं शकेल किंवा  
 कदाचित् आपलें स्वतांचें गुरुतर कर्तव्यहि असूं शकेल.<sup>२८</sup> कारण कांहीहि असलें  
 तरी वियोग तो वियोगच. या वियोगांतहि वर वर्णन केलेल्या दाही अवस्था संभव  
 शकतील आणि म्हणूनच बहुधा दशरूपकारानें सांगितलेल्या अयोगाचें वैशिष्ट्य  
 नाहीसें झालें असावें. पण अशा अपरिहार्य वियोगाप्रमाणेंच पुष्कळ वेळ प्रणथी जन,  
 आपल्या स्वतांवर आपापल्या अभिमानाच्या बळी पडून वियोगाचें दुःख ओढून  
 आणीत असतात. कधीं कधीं हा अभिमान कांहीं भांडण झाल्यामुळें हट्टास पेटून  
 उत्पन्न होतो, तर कधीं कधीं आपला प्रियकर दुसऱ्या स्त्रीवर अनुरक्त झालेला  
 ऐकून किंवा पाहून मनांत उत्पन्न झालेल्या स्त्रीस्वभावसुलभ ईर्ष्येनें उद्वततो. देवी  
 आपत्तीमुळें घडून आलेल्या वियोगाचें उदाहरण विक्रमोर्वशीयांत सांपडतें. कठोर  
 अशा कटुककर्तव्यामुळें घडलेल्या वियोगाचें उदाहरण उत्तररामचरित्रांतील रामापेक्षां  
 अधिक चित्ताकर्षक सांपडणें कठीणच. भावबंधनांतील पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या  
 प्रवेशांत थट्टेथट्टेचीं बोलणीं बोलतां बोलतां चिडलेल्या प्रभाकर आणि लतिकेनें  
 परस्परांचें तोंड न पहाण्याबद्दल केलेली प्रणिज्ञा, फाजील अभिमानाच्या भरीस  
 पडल्यानें च केली होती. विक्रमोर्वशीयांत पुरूरव्याचें अन्यासक मन पाहून त्याला  
 झिडकारून जाणाऱ्या राणीचें उदाहरण, ईर्ष्यामान विप्रयोगाचें म्हणून देतां येईल.

२८ ईर्ष्याकृतमान स्त्रियांचेच ठिकाणीं तेवढा दिसून येतो, म्हणून धनंजयादींनीं  
 सांगितलें आहे. तें कां, याचा थोडक्यांत विचार करणें अप्रस्तुत होणार नाही.

( २५ ) हा उतारा Haas नें आपल्या दशरूपपाच्या भाषान्तरांत दिलेला  
 आहे. PP 132-3.

( २६ ) द. ४-५७, ५८. ( २५ ) द. ४-५९.

ईर्ष्याकृतमान हा स्त्रियांचेच ठिकाणी संभवतो, याचें कारण स्त्रियांची स्वाभाविक कोमलता, दुर्बलता, परावलंबिता व आपल्या प्रियकराबद्दल वसत असलेल्या निःस्वार्थी प्रेमाची तन्निता हेंच असावें, असें वाटतें. पुरुष स्वभावतःच कठोर असल्याने व त्यांचें प्रेम अधिक स्वार्थी असल्याने, ईर्ष्या येण्यासारखें कारण मिळालें असतां, त्यांचे मनांत नुसती ईर्ष्याच उत्पन्न होऊन राहत नाहीं, तर तिचें लगेच क्रोधांत रूपांतर होऊन, त्यांच्या मनांतील शृंगार लगेच रौद्ररसाचें रूप धारण करतो व Othello प्रमाणें तो कसल्या तरी नुसत्या संशया वरूनहि आपल्या चिचाऱ्या Desdemona चा जीवहि घेण्यास कचरत नाहीं. पुरुषाची ईर्ष्या ताबडतोब या थराला जात असल्यामुळे, ईर्ष्याकुद्ध पुरुषाचा संताप कमी करण्याचे उपाय भरतास अशक्य वाटल्याने, त्यानें ते दिले नसावेत. पण तेंच ईर्ष्याकषायिता स्त्रियांच्या मृदु स्वभावाचा व त्यांच्या प्रेमाच्या तीव्रतेचा फायदा घेऊन पुरुषांनीं गोड बोलून, तिच्या एखाद्या मैत्रिणीची मनधरणी करून, तिला आवडत्या वस्तु देऊन, वेळीं तिच्या पायांहि पडून, तिच्यांत एकादा नवीन रस उत्पन्न होईल असें करून, किंवा हे उपाय थकले म्हणजे तिची उपेक्षा करून तिचा राग कसा घालवावा, हें सविस्तरपणें सांगितलें आहे.

२१ शृंगाराच्याच अंगभूत असलेला हास्यरस, हा दुसरा रस होय. हा फक्त भेड्यांचा बाजार, संशयकल्लोळ यांसारख्या प्रहसनांतच मुख्य रस होऊ शकतो. हा रसाचा हास हा स्थायीभाव व अवाहित्य, आलस्य, निद्रा, स्वप्न इत्यादि व्यभिचारी भाव होत. आपण स्वतांच हसूं तेव्हां आत्मस्थ व दुसऱ्यास हंसवतो तेव्हां परस्थ, असे याचे मुख्य दोन भाग केले आहेत. हास्यरस उत्पन्न होण्याचें एकच कारण आहे. तें म्हणजे विरुतत्व हें होय. आपल्या इंद्रियास जें ज्ञान जशा तऱ्हेचें झालेलें असतें तें निराळ्या प्रकारें होणें, याचें नांव विरुतत्व होय. हें विरुतत्व विशेषेंकरून श्रवणेंद्रिय व चक्षुरिंद्रिय, या इंद्रियांचे द्वारे होणाऱ्या ज्ञानांत दिसून येतें. उदाहरणार्थ—साहेबाची टोपी. एकंदर सर्व पोशाख एका विवक्षित प्रकारचा असतानाच एखाद्याच्या डोक्यावर ही पहाण्याची आपणास संवय झालेली असते. पण तीच त्या पोशाखावर न दिसतां एखाद्या सोंवळें नेसून, पाठीवर शेंडी सोडून, पायांत खडावा घालून, श्रावणीकरितां निघालेल्या ब्राह्मणाचे डोक्यावर पाहिळी, कीं आपल्या दृष्टीनें होणाऱ्या ज्ञानांत फरक पडून आपणांस हसूं येतें. हें विरुतत्व विशेषतः शरीर, पोशाख व शब्द या तीन गोष्टींत दिसून येतें. भावबंधनांतील इंदुबिंदूचें रूप, विचित्रलीलेंतील विचित्राचा पोशाख व पुण्यप्रभावांतील कंकणाचें किंवा साधारणपणें कोणत्याही संस्कृत नाटकांतील विदूषकाचें बरेंचसें भाषण, हीं याचीं यथानुक्रमें

उदाहरणे होत. हास्याभिनय कोणी कसा व किती प्रकारांनी करावयाचा असतो हे हास या स्थायीभावांत सांगितलेंच आहे. तेव्हां त्याची येथे पुनरुक्ति करण्याचें कारण नाही.<sup>१०</sup>

३० आपल्या इंद्रियांस जें ज्ञान झालेलें असतें तेंच पण त्याहून भिन्नप्रकारें- विलक्षण तऱ्हेनें—झालें म्हणजे हास्य उत्पन्न होतें. परंतु आपल्या इंद्रियांस जेव्हां कधीही न झालेलें असें अनुभूत ज्ञान होतें, तेव्हां आपल्या मनांत विस्मय उत्पन्न होतो<sup>११</sup>. उदाहरणार्थ, हिमालयाचीं प्रचंड शिखरे, समुद्राचें विशाल स्वरूप इत्यादि गोष्टी प्रथम पाहिल्या किंवा अनपेक्षित अशी एखाद्या गोष्टीची प्राप्ति झाली तर विस्मय उत्पन्न होतो. हा विस्मय ज्याचा स्थायीभाव, तो अद्भुतरस होय. ह्याचे दिव्य व आनंदज असे दोन भेद मानले आहेत. आकाशांत कांहीं चमत्कारिक नव्या गोष्टी दिसल्यास जो विस्मय उत्पन्न होतो, तो दिव्य व इष्ट अनपेक्षित गोष्टी प्राप्त झाल्यानें उत्पन्न होणारा आनंदज. अनपेक्षितपणें एखादी अनिष्ट गोष्ट घडली तरीहि क्षणापुरता कां होईना विस्मय उत्पन्न होतो खरा, पण पुढें त्याचें रूपान्तर अद्भुतरसांत न होतां शोकांत होतें. म्हणून या तऱ्हेनें झालेला विस्मय, अद्भुताचा स्थायीभाव धरीत नाहीत. स्वेद, अश्रु, वैस्वर्य आणि रोमांच हे याचे सात्विक भाव होत. शापानें लतारूप झालेली उर्वशी संगमनीय मण्याच्या प्रभावानें राजाचा स्पर्श होतांच एकदम त्याचेसमोर प्रगट होते. या ठिकाणीं राजास वाटलेला विस्मय आनंदज होय. नाटकाच्या निर्वहण अंगांत या रसाचा प्रयोग करावा, असें भरतानें सांगितलें आहे.

३१ नाटकांत ज्या दोन रसांस प्राधान्य द्यावें असें सांगितलें आहे, त्यांपैकी वीररस हा एक होय. हा उत्तम प्रकृतीचे माणसांत दिसून येतो. कोणतेंहि कार्य करण्याचे आरंभीं मनुष्याचे मनांत साहजिकपणेंच तें कार्य पुरें करण्याची इच्छा वसत असते. परंतु त्या कार्यांत अडथळे दिसून आले, त्यांत अपयश येईल असें वाटूं लागलें, त्यांतल्या अडचणींनीं त्रास होऊं लागला, म्हणजे तें कार्य करण्याची इच्छा कमी कमी होत जाऊन सरतेशेवटीं तें कार्य सोडून देण्याचीच इच्छा अनावर होते. पण ज्या भावाचे योगानें अशा संकटांनीं, अडचणींनीं अथवा अपयशाचे भीतीनें मनुष्य खचून न जातां, कार्याचे आरंभापासून फलप्राप्तिपर्यंत कर्तव्यापासून एक रेंसभरहि ढळत नाही, त्या भावाला उत्साह असें म्हणतात. तो उत्साहच या वीररसाचा स्थायीभाव होय. याचे धृति, गर्व, आवेग, अमर्ष, उग्रता व स्मृति हे व्यभिचारी भाव होत. ज्या कार्यांत हा दिसून येतो, तें कार्य लढाई, धर्म,

( २८ ) भा. ना. ६-४८ पुढील गद्यापासून ६१ पर्यंत.

( २९ ) भा. ना. ६-७४ ते ७६

किंवा दान यापैकी कोणते तरी एक असू शकेल व त्याला अनुसरून ते कार्य करणारा उत्साही पुरुष युद्धवीर, धर्मवीर अथवा दानवीर असा म्हटला जाईल. उदाहरणार्थ, वेणीसंहारांतील भीम हा युद्धवीर, उत्तररामचरित्रांतील राम हा धर्मवीर व नागानंदांतील जीमूतवाहन हा दानवीर होईल.

३२ सुखात्मक चित्तवृत्तीपासून उद्भवणारे वरील चार रस होत. आतां दुःखात्मक चित्तवृत्तीपासून उद्भवणाऱ्या व सर्वांस स्वानुभवानें सहज पटणाऱ्या करुणरसाचा विचार करूं. कोणत्याहि धार्मिक गोष्टीची, आर्थिक गोष्टीची अथवा इष्ट वांछित गोष्टीची हानि झाल्यामुळे उद्भवणारा शोक, हा त्याचा स्थायीभाव होय. याचे निवेद, ग्लानि, चिंता, ओत्सुक्य, मोह, श्रम, भय, विषाद, दैन्य, व्याधि, जडता, उन्माद, अपश्मार, आलस्य व मरण हे व्यभिचारी भाव व स्तंभ, वेपथु, वैवर्ण्य, अश्रु आणि वेस्वर्ग हे सात्विक भाव होत. प्रियजनांच्या मृत्युमुळे उद्भवणाऱ्या करुणरसांत व विप्रलंभ-शृंगारांत थोडा फरक आहे. दोहोंचेहि विभाव अनुभाव जवळ जवळ सारखेच आहेत, पण दोहोंत फरक एवढाच कीं, विप्रलंभ सापेक्ष असतो म्हणजे ज्या व्यक्तीचा व आपला वियोग झाला असेल, ती व्यक्ति कांहीं काळांनं कां होईना पण भेटण्याची आशा असते; पण करुणांत ज्या व्यक्तीचा वियोग झाला असेल तो वियोग कायमचाच असतो. 'अपि ग्रावा रोदित्यपि दलति वज्रस्य हृदयं' असें असणारें उत्तररामचरित, रामास परत सीता भेटण्याची आशा नसल्यानं, जरी त्यांचा पुढें संयोग झाला, तरीहि करुण रसाचेंच उदाहरण होईल.

३३ शोकाच्या योगानें ज्याप्रमाणें चित्तवृत्तींत विक्षेप होतो त्याहूनहि थोडा तीव्रच विक्षेप क्रोध घडवून आणतो. आपणास अनुकूल नसलेल्या माणसाचढल आपल्या मनांत कठोरता उत्पन्न झाली, म्हणजे क्रोध ही चित्तवृत्ति उत्पन्न होते. हाच क्रोध रौद्ररसाचा स्थायीभाव होय. संमोह, उत्साह, आवेग, अमर्ष, चपलता व ओग्न्य हे याचे व्यभिचारी भाव होत. वीररसांत व रौद्ररसांत क्रोध व शत्रुनाश, या गोष्टी जरी सारख्या असल्या तरी वीररसाचा कटाक्ष आपल्या कार्यसिद्धीकडे अधिक असतो, तर रौद्ररस आपला क्रोध अत्यंत उग्रतेनं प्रकट करण्याची व शत्रूवर सूड उगविण्याची इच्छा धरीत असतो. उदाहरणार्थ धर्मराजापासून विभक्त होऊनहि कौरवांचा नाश करूं इच्छिणारा भीम वीररसाचें उदाहरण होईल, पण दुःशासनाचें वक्षःस्थल फोडून त्यांतील शोणितपान करणारा भीम रौद्रस्वरूपच म्हटला जाईल. हा रस राक्षस, असुर इत्यादिकांत प्राधान्यें करून दिसून येतो, असें भरतानें म्हटलें आहे. याचें कारण असें कीं ते शरीर, वेष व भाषण यांत व तसेंच

( ३० ) भा. ना. ६-६६ ते ६८ ( ३१ ) भा. ना. ६ ६१ ते ६३

( ३२ ) भा. ना. ६-६३ ते ६६

शृंगारासारख्या नाजूक रसांतहि सामान्य माणसास उग्रच दिसतात. जुग्या पौराणिक नाटकांतून मंदोदरीच्या महालांत सौम्यरूपानें म्हणूनहि गेलेला रावण जेव्हां तिच्या कानठाळ्या बसतील एवढ्या मोठमोठ्यानें तिच्याशीं शृंगारिक भाषण करूं लागतो, तेव्हां तो उग्र कोणास भासत नाही !

३४ चित्तविक्षोभापासून जे दोन भाव उत्पन्न होतात, त्यांतील पाहिला भाव भीति हा होय. ही चित्तवृत्ति ज्या रसाचा स्थायीभाव असते, तो रस भयानक. भीति-दायक गोष्टी पाहिल्यानें किंवा आपण दुसऱ्याचा अपराध केला असतां, भीति उत्पन्न होऊं शकते. कधीं कधीं रज्जुसर्पन्यायानेंहि ही वाटते. भीति उत्पन्न करणाऱ्या ह्या तीन कारणांवरून ह्याला स्वभावज, सत्वसमुत्थ व कृतक अशीं तीन नावे दिली आहेत.<sup>३३</sup> इथें सत्वसमुत्थ याचा अर्थ अपराधी मनाच्या टोंचणीमुळें वाटणाऱ्या भीतीनें उत्पन्न होणारा असा अर्थ घ्यावयाचा आहे. तसेंच कृतक भीतींत भीतीची बतावणी करून उत्पन्न होणाराहि रस घ्यावयाचा असतो. वीरविडंबनांतील कौरवसेना पाहून उत्तराला वाटणारी भीति स्वाभाविक आहे. भाऊबंदकींत नारायणरावास मारविणाऱ्या राघोबाला वाटणारी भीति सात्विक व मालविकाग्निमित्रांत सर्पदंश झाल्याची बतावणी करणाऱ्या विदूषकाची भीति कृतक आहे.

३५ अगदीं शेवटला व फार विक्षोभ करणारा रस म्हणजे बीभत्स रस होय. भय उत्पन्न करणाऱ्या गोष्टींकडे मनांत भय वाटत असतां हि मधून मधून तरी पहावेसें वाटे-निदान तिठकारा येणार नाही. पण जेव्हां एखाद्या गोष्टीकडे पाहून तिच्याबद्दल इतका तिठकारा, इतकी किळस व इतकी शिसारी बसते कीं तिच्याकडे, हुंकूनसुद्धां पहावत नाही, तेव्हां त्या वृत्तीला जुगुप्सा म्हणतात. जुगुप्सा हीच बीभत्सरसाचा स्थायीभाव असतो. बीभत्साचे आविग, मोह, व्याधि, अपस्मार व मरण हे व्यभिचारी भाव होत. ह्या रसाचे, शुद्ध, उद्वेगी व क्षोभण असे तीन भाग आहेत. पैकीं रक्त, मांस इत्यादि अंगावर शहारे घेण्यासारख्या गोष्टी पाहून उत्पन्न होणारा क्षोभण, विष्टा क्लमि इत्यादि शिसारी उत्पन्न करणाऱ्या व मळमळावयास लावणाऱ्या गोष्टी पाहून उत्पन्न झालेला तो उद्वेगी आणि मनुष्याचें बाहेरून दिसणारें सुंदर शरीर रक्त, मांस, मेद इत्यादिकांनींच भरलें आहे याची तीव्र जाणवि झाल्यामुळें शृंगारोत्तेजक गोष्टीं-विषयी तिठकारा वाटावयास लावणारा शुद्ध बीभत्स होय. शुद्ध, जुगुप्सा व निर्वेद यांतील फरक लक्षांत घेण्यासारखा आहे. निर्वेदांत वैराग्य उत्पन्न झाल्यानें नुसती उदासीनताच वाटत असते. पण जुगुप्सेत नुसतें ओदासीन्यच वाटून भागत नाही तर त्याबद्दल विलक्षण तिठकाराहि उत्पन्न होतो.

३६ काव्यमालेंतील नाट्यशास्त्राच्या प्रतींत खालील श्लोक आहे:-

( ३३ ) भा. ना. ६-६८ ते ७२ ( ३४ ) भा. ना. ६-७२ ते ७४

बीभत्सः क्षोभणः शुद्ध उद्वेगी स्याद्वितीयकः ।

विष्ठा क्रमिति ( ? ) रुद्वेगी क्षोभणो रुधिरादिजः<sup>३५</sup> ॥

बीभत्साचे या श्लोकावरून दोनच भेद असावेत असें वाटण्याचा संभव आहे. परंतु दशरूपांतल्या

बीभत्सः रुमिपूतिगान्धितमधुप्रायैर्जुगुप्सैकभू -

रुद्वेगी रुधिरान्त्रकीकसवसामांसादिभिः क्षोभणः ।

वैराग्याज्जघनस्तनादिषु घृणाशुद्धोऽनुभावैर्वृतो

नासाधकविकृणनादिभिरिहा ऽऽ वेगार्तिशङ्कादयः<sup>३६</sup> ॥

या श्लोकावरून आणि अभिनव गुप्तानें दिलेल्या

“ स्त्रीस्तनादिषु वैराग्याद्धृणाशुद्धः प्रकीर्तितः<sup>३७</sup> ॥

या श्लोकावधारून द्वितीयकाऐवजी तृतीयक असा पाठ असावा असें वाटतें. त्याचप्रमाणें ‘ विष्ठाक्रमिति रुद्वेगी ’ याबद्दल ‘ विष्ठारुमित उद्वेगी ’ असा पाठ असावा, हें सांगणें नकोच. क्षोभण बीभत्साचें उदाहरण वेणीसंहाराच्या तिसऱ्या अंकांतील रुधिरांप्रिय आणि वसागंधा यांच्या संवादांत दिसून येतें. तसेंच,

‘ जेव्हां फार पथू कुजोनि पडती होती तयांना किडे ।

तेव्हां ओढूनि कानडी चघळिती कुत्रां तयांचीं हड्डें ॥

आळ्या वेंचुनि कावळे गिळिति त्या घाणीस जे पाहती ।

कांटा बेउनि देहिं त्या मग कशी वांती न होईल ती<sup>३८</sup> ॥

यासारखें दृश्य उद्वेगी बीभत्साचें उदाहरण होईल. व

स्तनौ मांसग्रन्थी कनककलशावित्युपभितौ

मुखं श्लेष्मागारं तदपिच शशाङ्केन तुलितम् ॥

स्रवन्मूत्रक्लिन्नं करिवरकरस्पर्धि जघन-

महो निन्द्यं रूपं कविजनविशेषैर्गुरु रुतम्<sup>३९</sup> ॥

हा विचार मनांत आल्यानें शुद्ध बीभत्सरसाची उत्पत्ति होईल.

( ३५ ) भा. ना. ६-८१ ( ३६ ) द. ४-७३

( ३७ ) अ. ना ६-८१ टी. ( ३८ ) लेलेशास्त्री अलंकार प्रकाश पृ. ८३

( ३९ ) भर्तृहरि-वैराग्यशतक-३

३७ भरतानें या सर्व रसांचे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव देऊन शिवाय प्रत्येक रसाचा वर्ण व त्याचें दैवतहि दिलें आहे. तें असे<sup>४०</sup>:-

रस	वर्ण	दैवत
शृंगार	श्याम	विष्णु
हास्य	सित	प्रमथ
करुण	कपोत	यम
रौद्र	रक्त	रुद्र
वीर	गौर	महेंद्र
भयानक	रुष्ण	कामदेव ( कालदेव )
बीभत्स	नील	महाकाल
अद्भुत	पीत	ब्रह्मदेव.

यापैकीं कांहीं वर्णांची उपपत्ति लावण्याचा Keithनं प्रयत्न केला आहे. पण याप्रमाणें कांहीं तरी कल्पना करित बसण्यापेक्षां भरतानेंच सांगितल्याप्रमाणें या गोष्टी आचारोत्पन्न व आद्योपदेशसिद्धच आहेत<sup>४१</sup> असें मानणेंच जास्त बरें. सबब निरर्थक व नीरस गोष्टींवर फारसा विचार करित न बसतां या रसप्रकरणाची इथेंच समाप्ति केली आहे.

( ४० ) भा. ना. ६-४२ ते ४५.

( ४१ ) K. S. D. P. 324

( ४२ ) भा. ना. ६-६३ पृष्ठावरील शेवटील ओळीपासून ६४ पानांतील ति-  
सम्या ओळीपर्यंत.



## प्रकरण ६ वे.

### अभिनय.

“ अनेकभेदबहुलं नाट्यमस्मिन् ( अभिनयं ) प्रतिष्ठितम् । ”

१ अभिनय हा शब्द अभि+नी या धातूपासून झाला आहे. अभिमूढने केडे व नी-नयू मूढने नेणे.<sup>१</sup> आपणासमोर जें करून दाखविलें जात असेल त्याच्या खऱ्या स्वरूपाकडे आपणास नेणारा, तो अभिनय.<sup>२</sup> आपल्यासमोर ज्या कोणत्या व्यक्तीबद्दलच्या गोष्टी चालल्या असतील त्या गोष्टींबद्दल त्या व्यक्तीची ओळख पटवून देणारा, त्या विशिष्ट व्यक्तीसंबंधीचीच अमुक गोष्ट आहे अशा-बद्दलची खात्री करून देणारा, तो अभिनय. समोर असणारी खोटी व्यक्ति खरी आहे, असें आपणांस भासविण्यास त्या खोट्या व्यक्तीनें त्या खऱ्या व्यक्तीचें अनुकरण करावें लागतें आणि मूढनूच अभिनयाला अनुकरण हा विशिष्ट अर्थ प्राप्त झाला आहे.

२ कोणत्याहि व्यक्तीचें उत्तम अनुकरण करावयाचें असेल, तर आपल्याला त्या व्यक्तीचें सूक्ष्म निरीक्षण करून मुख्यतः त्याच्या चार गोष्टींचें अनुकरण करावयाचें असतें. पहिली गोष्ट मूढने त्या व्यक्तीसारखा पोशाख, त्या व्यक्तीसारखा अंगाचा वर्ण, त्या व्यक्तीसारखी केसांची पद्धत इत्यादि त्या व्यक्तीच्या बाह्य गोष्टींप्रमाणें आपण करणें. दुसरी गोष्ट मूढने त्या व्यक्तीची जशी चालण्याची, बसण्याची, उभें राहण्याची विशिष्ट पद्धत असेल त्याप्रमाणें त्या त्या क्रिया करणें. उदाहरणार्थ खऱ्या व्यक्तीला बोलतांना मध्येच घसा साफ करण्याची अथवा खांदी उडविण्याची संवय असल्यास, अनुकरण करणाऱ्या नटानेंहि त्याप्रमाणें खांदी उडवणें अथवा खांदी उडवणें. ह्यानंतर तिसरी गोष्ट मूढने ज्या व्यक्तीचें अनुकरण करावयाचें असेल तिच्यासारखा आवाज काढणें, ती बोलतांना चांचरत असेल तर आपणहि बोलतांना चांचरणें, तसेंच त्या व्यक्तीच्या शब्दांत, कांहीं विशिष्ट शब्दांचा विशिष्ट उच्चार होत असल्यास व मध्येच हेल काढल्यासारखें वाटत असल्यास त्याचें अनुकरण करणें, किंवा ती व्यक्ति पंजाब मेलला मागें ठाकण्या-इतकें जलद बोलत असल्यास तितकें जलद बोलणें, ही होय. आतां अनुकरण करण्यांत शेवटील व अत्यंत महत्त्वाची आणि कठिण जी गोष्ट राहिली, ती मूढने त्या व्यक्तीच्या आयुष्यांतील आपण जे जे प्रसंग दाखवीत असूं, त्या त्या प्रसंगांत ती

व्यक्ती ज्या ज्या मनःस्थितीत होती त्या त्या प्रकारची आपली मनःस्थिति तयार करून, तिला अनुकूल असे आपल्या चेहऱ्यावर हावभाव दाखविणे ही होय. या चार प्रकारच्या अनुकरणास अथवा अभिनयास भरताने अनुक्रमे आहार्य, आंगिक, वाचिक व सात्विक अभिनय, अशीं चार नावे दिली आहेत<sup>३</sup>.

३ मनुष्य हा स्वभावतःच अनुकरणप्रिय आहे. त्याला प्रत्यक्ष एखादी गोष्ट पहाण्यापेक्षा किंवा ऐकण्यापेक्षा ती कृत्रिम तऱ्हेने केलेली पहाण्यांत किंवा ऐकण्यांत जास्त मजा वाटते. खरे कोकळ किंवा गाढव ओरडत असेल तर ते ऐकण्यांत आपणास मौज वाटत नाही, पण तेंच एकाद्याने कोकरासारखा अथवा गाढवासारखा आवाज काढला तर तो ऐकण्यांत मात्र आपणास आनंद होतो, ह्याचा प्रत्येकास अनुभव आहेच. पोपटास धरून व त्याच्या करतां पिंजरा करवून त्यांत त्यास कोडून त्याला वेळच्या वेळीं आपण दाणापाणी घालतो, तें तरी कशा करतां ! तर त्यानें मानवी भाषेत बोललेलें एकावयास सांपडावें म्हणून. आपल्या इच्छेप्रमाणें कितीहि शिकवून त्या पोपटास मुळांच बोलतां आले नाही, तर तो पोपट आपणास तितका प्रिय वाटणार नाही, इतकेंच नव्हे तर त्याला आपण सोडून देऊन त्याच्या ऐवजी दुसऱ्या पोपटास आणून ठेवूं. या प्रकारच्या बोलण्याच्या अनुकरणाची मनुष्याच्या मनावर एक प्रकारची जशी छाप बसते व जशी आनंददायक होते तशीच वेशाच्या अनुकरणाचीहि गोष्ट आहे. आपले आजोबा रोज डोक्यावर चक्राकार भली मोठी पगडी किंवा भलें मोठें पागोटें चढवून व पायांत पिसोरी जोडा घालून हातांतील काठीच्या आधारानें-कमरेंत बांक आल्यामुळे लवून-हातांत शोळी घेऊन मंडईकडे जात असतां आपण जरी रोज पहात असलों, तरी त्यांत आपलें मन वेधण्यासारखें आपणांस कांहींच आढळून येत नाही. पण तेंच आपला छोटा भाऊ जेव्हां आजोबाचें पागोटें डोक्यावर ठेवून, - किंवा आजोबाच्या पागोट्यांत आपलें डोकें घालूनच म्हणाना-आणि त्यांच्या जोड्यांत आपला पाय घालून त्यांच्यासारखें कमरेंत बांकून हातांत शोळी घेऊन मंडईत जाण्याची ऐट करतो, तेव्हां तें पाहतांना मात्र आपली हंसून हंसून मुरकुंडी बळण्याची पाळी येते. सारांश काय तर मानवी मनाचा चमत्कारच असा आहे कीं, खरें पहाण्यापेक्षा खोटें स्वप्नाप्रमाणें भासविलेलें पहाण्यांतच त्यास जास्त मजा वाटते. मनुष्य आपली ही हौस पुरी करून घेण्याकरतां निगनिराळे मार्ग शोधून काढीत असतो. पूर्वींचे नाच तमाशे, रास-क्रीडा, नाटकें तसेंच कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ किंवा हल्लींचे फोनोग्राफ-ध्वनियंत्रे, सिनेमा-छायाचित्रे, इत्यादि गोष्टी यांचेंच फल आहेत. ह्या सर्व प्रकारच्या बुडाशीं मनुष्याची अनुकरणेच्छाच आहे. पण पूर्णपणें ही पुरी करण्याचा सरा प्रकार म्हणजे

मात्र नाटकच होय. कोनोभाकांत आपणांस एकाद्याच्या नुसत्या आवाजाचीच नक़ल ऐकावयास मिळते. कळसूत्री बाहुल्यांत नुसत्या शारीरिक अवस्थांची व पोषाखाचीच नक़ल केलेली दिसून येते. सिनेमांत चेहऱ्यावरील हावभाव, शारीरिक अवस्था व पोषाख ह्यांची म्हणजे सात्विक, आंगिक व आहार्य ह्या अभिनयत्रयीची नक़ल दाखवितां येते, पण चारही प्रकारांनीं झालेली नक़ल आपणांस फक्त नाटकांतच दिसून येते. नाटकांतील नट ज्याची भूमिका करावयाची असेल त्या व्यक्ती सारखा पोषाख करतो, अंगावर आभरणेहि तशीच घालतो, त्या व्यक्तीप्रमाणेंच शारीरिक व मानसिक अभिनय— हावभाव— दाखवितो व त्याला साजेशाच आवाजांत आणि भाषेंत भाषण करीत असतो. ज्या ज्या मानानें नट ह्या चारही प्रकारचे अभिनय करून दाखवण्यांत कुशल असतो, त्या त्या मानानें त्यास ती भूमिका वठवून दाखविण्यांत यश मिळत असतें. या चार अभिनयांपैकीं एखाद्याहि अभिनयांत तो कमी असेल, एकादाहि अभिनय त्यास करून दाखवितां येत नसेल, तर त्याला उत्तम प्रकारचें यश केव्हाहि मिळणार नाहीं. उदाहरणार्थ, सर्व तऱ्हेचे अभिनय करण्यांत कुशल अशा एखाद्या नटानें, पोशाखांत एवढेंसें काय महत्त्व आहे म्हणून, पुरुषाच्या वेषांत स्त्रीचा अभिनय केला तर तो केव्हाहि वठणार नाहीं. रा भोडे हे अभिनय करण्यांत कुशल आहेत यांत शंका नाहीं. पण त्यांनीं टिळकांप्रमाणें डोक्यावर पगडी घालून, अंगावर उपरणें घेऊन, पायांत जोडा घालून, सारांश टिळकांप्रमाणें पोशाख करून केलेली लो. टिळकांची नक़ल व त्यांनींच पुरुषाच्या वेषांत एकाद्या नर्सची केलेली नक़ल पाहिली म्हणजे पहिलीच्या पुढें दुसरी किती फिकी पडते, तें दिसून येतें. दोनहि नक़लांत ते हावभाव, आवाजी इत्यादि गोष्टी त्या त्या भूमिकेस योग्य अशाच करीत किंवा बदलीत असतात. दोहोंत फरक इतकाच कीं, एकांत ते पोषाखहि अनुरूप करतात व दुसरीत पोषाख अगदींच विसंगत असतो. पण जर त्यांनीं नर्सचा पोषाख करून ती नर्सची नक़ल केली तर खात्रीनेंच ती टिळकांच्या नक़लेपुढें फिकी पडणार नाहीं. बरें, याच्या उलट आपण असें समजूं कीं, एकाद्या नटाला दुर्वास ऋषींची भूमिका घ्यावयाची आहे. दुबेहूव दुर्वासासारखा पोषाख करून त्याला जे जें भाषण करावयाचें होतें तें अस्खलित, पण चेहऱ्यावर कांहीं एक हावभाव न आणतां, शरीर यत्किंचित् न हलवतां, आवाजांत फरक न पाडतां, तो नट जर बोलला, तर त्याचें तें भाषण ऐकण्यांस मजा न वाटून उलट अस्खलितपणें सुंदर विषयाची उत्तम तऱ्हेनें मांडणी करणाऱ्या, पण एकाच सुरांत एकीकडेच दृष्टिकोन ठेवून चित्राप्रमाणें हालचाल न करतां व्याख्यान देणाऱ्या प्रोफेसराचें व्याख्यान ऐकतांना ज्या प्रमाणें विद्यार्थि-वर्ग कंटाळून जातो; त्याप्रमाणें प्रेक्षकवर्ग कंटाळून जाईल. सारांश काय तर नाटक

यशस्वी होण्यास नटवर्गानें चारहि प्रकारचें अनुकरण केलें पाहिजे आणि म्हणूनच

“ यथा जन्तुः स्वभावस्थं परित्यज्यान्यदैहिकम् ।

तत्स्वभावं हि भजते देहान्तरमुपाश्रितः ॥”

याप्रमाणें ज्याची भूमिका घेतली असेल तो मनुष्य मीच आहे असें समजून नटानें त्याचें सर्वतोपरी अनुकरण करावें, असें भरतानें सांगितलें आहे.

४ अभिनयाचें नाटकांत महत्त्व काय आहे, याचें सामान्य विवेचन झालें. आतां ह्या अभिनयाचे जे आहार्य, आंगिक, वाचिक व सात्विक असे चार प्रकार केले आहेत, त्यांचें क्रमानें विशेष वर्णन करूं.

### आहार्याभिनय

५ सर्व प्रकारच्या अभिनयांत अत्यंत सोपा व सरळदृशनीं तरी अत्यंत महत्त्वाचा भासणारा अभिनय म्हणजे आहार्याभिनय होय. ज्या व्यक्तीचा अभिनय करावयाचा त्याची कल्पना प्रेक्षकांचें मन ज्या मुळें प्रथम दर्शनीच करूं शकतें, तो आहार्याभिनय होय. ही प्रथमच होणारी कल्पना वेषाप्रमाणें अथवा इतर सभोवतालच्या परिस्थिती प्रमाणें दुसऱ्या कोणत्याहि मार्गानें पटकन होत नाही. हाव भाव, मानसिक अवस्था, शब्द यांचा अभिनय करावयाचा असतो, तो ह्याचे मागाहून. पाहिल्याबरोबर हा मनुष्य अमुक एक असावा अशा तऱ्हेची जी कल्पना होते ती बाह्यवेषावरूनच होय. एकाद्या मनुष्यास जर एकाद्या सार्वभौम राजाची नकल करावयाची असली आणि त्यानें एकाद्या भिकाऱ्याचें वेषांत प्रवेश केला, तर तो आधीं कोण आहे याची कल्पनाच येणार नाही. बरें पुढें त्यानें तीनहि प्रकारचा उत्कृष्ट अभिनय करून त्या द्वारें आपण कोण आहों हें पटविलें, तरीहि ती नकल इतकीशी वठणार नाही. उदाहरणार्थ राजाचें बंडांतील दरबारांत राजा जर सर्व मानकऱ्यां. समोर भिकाऱ्याचा वेष करून तळावर येऊन बसला, तर तें किती विचित्र दिसेल याची कल्पना केली, म्हणजे वरील गोष्टीचें महत्त्व कळून येईल. आतां जर अंगावर राजाप्रमाणें वस्त्राभरणें घालून, डोक्यावर मुकुट ठेवून, सामंत राजे, दास दासी यांसह मोठ्या ऐटीत एखाद्या नटानें प्रवेश केला व तत्कनशीन झाल्यानंतर त्यानें इतर अभिनयांच्या मार्गानें सऱ्या राजाची हुबेहुब नकल केली तर तो अभिनय अत्यंत परिणामकारक होईल, यांत शंकाच नाही. पण त्याला इतर अभिनय तितकेसे चांगले करून दाखवितां आले नाहीत, तरी रंगभूमीवर

येतां क्षणींच निदान तो एक राजा आहे एवढी प्रेक्षकांची खातरी होऊन, तें सोंग कोणाचें होतें या बदल तरी त्यांचे मनांत शंका उरणार नाही, हें खास.

६ आहाराभिनयांत निरनिराळे वेष घालणें, निरनिराळीं आभरणें तयार करून तीं घालणें, निरनिराळे देखावे दाखविणें, अंगाला रंग देणें, विशिष्ट प्रकारची केशरचना करणें इत्यादि सर्व गोष्टींचा समावेश होतो. या सर्व गोष्टींचे शास्त्रकारांनीं चार प्रकार केले आहेतः<sup>५</sup>—पुस्त, अलंकार, अंगरचना व सज्जीव. पैकीं पुस्तांत निरनिराळे देखावे करण्याकरतां लागणाऱ्या गोष्टी कशा तयार कराव्यात याचा विचार येतो. अलंकारांत कोणते अलंकार कोणी केव्हां घालावेत; तसेंच पुरुषांचे अलंकार कसे असतात, बायकांचे अलंकार कसे असतात, वस्त्रें किती प्रकारचीं असतात, कोणत्या लोकांनीं केव्हां कोणत्या प्रकारचीं वस्त्रें अंगावर घालावीत, कोणत्या जातीच्या व कोणत्या धर्माच्या लोकांनीं कोणत्या प्रकारचीं वस्त्रें नेसावीत, त्यांचा रंग कसा असावा इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला असतो. अंगरचनेंत कोणत्या मनुष्याच्या भूमिकेच्या वेळीं कोणता रंग अंगास लावावा, बायकांनीं कोणत्या प्रकारचे केंस बांधावेत, निरनिराळ्या देशांतील बायकांची निरनिराळी केशरचनेची पद्धति कशी असते, पुरुषांनीं ठेवावयाच्या मिशा किती प्रकारच्या असाव्यात, त्यांपैकीं कोणत्या प्रकारच्या मिशा कोणी कधीं ठेवाव्यात इत्यादि गोष्टींचा विचार केलेला असतो. सज्जीवांत मनुष्येतर जीं सजीव रूपें तीं रंगभूमीवर आणावयाचीं असल्यास कशीं तयार करावीत, याचा विचार केलेला असतो.

७ पुस्त हा शब्द फारसा प्रसिद्ध नाही. पाणिनीनें अर्धर्चादि गणांत याचा समावेश केला आहे. पुस्त धातूचा बांधणें असा अर्थ बोपदेवानें केला आहे.<sup>६</sup> बोपदेवाच्या या अर्थावरून पुस्त म्हणजे निरनिराळ्या वस्तु एकत्र बांधून तयार केलेले पदार्थ असा अर्थ होईल. या पुस्ताचे संधिम व्याजिम व घोष्ठित असे तीन भेद आहेत.<sup>७</sup> संधिम म्हणजे जोडून तयार केलेलें.<sup>८</sup> भेंडाप्रमाणें असणाऱ्या एक प्रकारच्या किलिंज नांवाच्या झाडाच्या पातळ साली, कातडी किंवा वस्त्रें एकत्र जुळवून केलेले पर्वत, विमान, यान, रथ इत्यादि या वर्गांत येतात. जेव्हां याच गोष्टी यांत्रिक साधनांनीं केलेल्या असतील तेव्हां त्यांस

( ५ ) भा. ना. २१-४ ( पा. भे. पुस्तोऽलंकार एवच )

( ६ ) M. W. Dict.

( ७ ) भा. ना. २१-५

( ८ ) भा. ना. २१-६ ( पा. भे. .... नाटकसंश्रयः ॥ ६ ॥ )

व्याजिम म्हणतात “ व्याजः सूत्रस्य आकर्षादिरूपः । तेन निर्वृत्तो व्याजिमः ” असा अभिनवगुप्ताने व्याजिम याचा अर्थ दिला आहे. त्यावरून असे वाटते की, तेव्हा आडून दोरी ओढून तिच्या साहाय्याने बदलता येतील, असे देखावे दाखवीत असावेत. उदाहरणार्थ विमानाची गति दाखविणे किंवा एकाद्या पशूची अथवा रथाची गति दाखवणे झाल्यास भेंड, किल्लिज, भुसा, पेंढा, लास, वर्स, अभ्रक इत्यादि वस्तूंच्या साहाय्याने वरील गोष्टीची प्रतिकृती करून पडद्या आड असलेल्या दोरीच्या साहाय्याने त्या इकडून तिकडे फिरवीत असतील. नाटकांत लागणारी निरानिराळी आयुधे कशी असत, त्यांची लांबी रुंदी काय असे, इत्यादि विषयांची भरताने बरीच माहिती दिली आहे. ही आयुधे आत लांकडी फळ्या, बांबू वगैरे घालून व वरून वर्स, लास इत्यादि लावून तयार करीत असत आणि म्हणूनच ही वेष्टित नांवाच्या पुस्ताच्या तिसऱ्या भागांत येतात. कारण जेव्हा आत फळ्या बांबू इत्यादि प्रकार घालून त्यांवरून वरून गुंडाळून एकादी आकृति तयार करतात तेव्हा त्यास वेष्टित असे म्हणतात. भरताने शास्त्रांवाची लांबी रुंदी, ताल किंवा अंगुलें यांत सांगितली आहे. ताल म्हणजे अंगठा व मधले बोट यांच्या अग्रामधील जास्तीत जास्ती अंतर होय, हे पूर्वीहि एकदां सांगितलेंच आहे. भरताने भाल्याच्या एकंदर पांच जाति सांगितल्या आहेत. त्या<sup>१२</sup> म्हणजे प्रास, शूल, तोमर, कुन्तल व भिन्दी ह्या होत. प्रास सर्वांत लहान भाला होय. याचा दांडा वीस अंगुलें असून त्याचा पुढचा फाळ सहा अंगुलें असे. म्हणजे याची एकंदर लांबी सव्वीस अंगुलें अथवा सुमारे अडीच ताल होई. शूल व तोमर हे दोन्ही आठ आठ ताल लांबीचे असत. कुन्त दहा ताल लांबीचा व भिन्दी बारा ताल लांबीचा असे. यांपैकी प्रास तोमर व शूल फेंकून मारीत असावेत व कुन्त आणि भिन्दी हातांत धरूनच मारीत असावेत असे वाटते. फेंकून मारण्याच्या आयुधांतच शतघ्नी नांवाच्या एका आयुधाचा उल्लेख केलेला आढळतो. हा शब्द महाभारतांतहि आढळतो व टीकाकारांनी लोखंडी अणकुचीदार खिळे टोंचलेला असा याचा अर्थ केला आहे<sup>१३</sup>. भरताच्या मताप्रमाणे याची लांबी आठ ताल असावी. धनुष्याच्या काठाची लांबी आठ ताल, प्रत्येका चढवल्यानंतर त्याच्या दोन्ही टोंकांमधील अंतर दोन हात व बाणाची लांबी चार ताल असावी, असे धनुष्य बाणाचे प्रमाण भरताने दिले आहे.

( ९ ) भा. ना. २१-७

( १० ) भा. नां. २१-७ ( पा. मे. क्रियते... ॥ ७ ॥ )

( ११ ) M. W. Dict.

( १२ ) भा. ना. २१-१३१ ते १३७ ( पा. मे. अष्टौ तालाः शतघ्नी स्याच्छूलं..., ॥ १३३ ॥ ) अ. ना,

( १३ ) M. W. Dict.

गदेची लांबीहि बाणाइतकीच म्हणजे चार ताल असावी. लोसंडी दाते सभों-  
वार असलेल्या चक्राचा एकंदर घेर किंवा परिघ चार ताल व व्यास वीस अंगुलें  
असावा. भरतानें तरवारीच्या तीन जाति सांगितल्या आहेत. पैकीं ' अर्ध ' चाळीस  
अंगुलें असावी. अगदीं पातळ पात्याची तळपणारी ' कंपन ' नांवाची तळवार वीस  
अंगुलें व ' सबल ' नांवाची सर्वांत लहान तरवार सोळा अंगुलें असावी. खेटकाचा  
अथवा ढालीचा व्यास तीस अंगुलें असावा. भरतानें याप्रमाणें प्रत्येकाची लांबी,  
रुंदी व प्रमाणें दिलीं आहेत. यावरून त्यावेळींहि नाटकांत खरी आयुधें वापरीत  
नसत, तर लागलीं असतांहि शरीरास इजा होणार नाहीं आणि वापरण्यास हलकीं  
पडतील अशीं वर दिलेल्या निरनिराळ्या वस्तूंची कृत्रिम आयुधें करीत, असें उघड  
उघड दिसतें. जर त्यावेळीं खरी आयुधें वापरण्याची पद्धत असती, तर भरतास  
वरील प्रमाणें त्यांचीं प्रमाणें सांगत बसण्याची जरूरी नव्हती.

८ आहार्याभिनयाचा दुसरा प्रकार म्हणजे अलंकार. हे शरीराला अलंकृत  
करणारे, शरीर सुशोभित करणारे असतात. शरीराला स्वाभाविक व कृत्रिम तऱ्हेनें शोभा  
आणतां येते. शरीर सुशोभित करणाऱ्या ज्या ज्या बाह्य वस्तु त्या सर्वांचा अलंकारांत  
अन्तर्भाव होतो. ह्या निरनिराळ्या गोष्टींचें वर्गीकरण केल्यास या अलंकारभूत होणाऱ्या  
गोष्टी तीन सदरांत येऊ शकतात. एक तर त्या हिरे, मोती, सोनें चांदी इत्यादि  
प्रकारच्या असूं शकतील, नाहींतर निरनिराळ्या प्रकारच्या फुलांच्या असतील अथवा  
फारच झालें तर निरनिराळ्या वस्त्रांपैकीं असतील. ह्या तीन प्रकारांपैकीं भरतानें जे  
पुरुषांचे व स्त्रियांचे निरनिराळे सोन्यामोत्याचे, हिऱ्याचे दागिने सांगितले आहेत  
त्यांपैकीं पुष्कळशा दागिन्यांचीं हल्लीं नांवेहि उपलब्ध नाहींत. पण त्या दागि-  
न्यांच्या यादीबरोबरच ते शरीराच्या कोणत्या जागीं घालावयाचे, याचें वर्णन दिलें  
असल्यानें आपल्याकडे पूर्वीं कसले दागिने असत व ते कुठें घालीत असत, एवढें  
नुसतें शब्दानेच कां होईना पण कळतें, म्हणून त्या दागिन्यांचें वर्णन सालीं  
दिलें आहे.

९ पुरुषांनीं डोक्यांत घालावयाचा अलंकार म्हणजे चूडामणि होय. हा कशा  
प्रकारचा असे तें सांगतां येत नाहीं, पण ह्याचें संस्कृत वाङ्मयांत जें वर्णन आढळून  
येतें त्यावरून हा डोक्याचे मध्यभागीं घालीत व ह्यांत बहुमोल रत्न जडवीत  
असें वाटतें. पुरुषांनीं कंठांत घालावयाचे तीन दागिने भरतानें सांगितले आहेत. ते  
म्हणजे माळ, हर्षक व सूत्र. पैकीं माळ म्हणजे काय हें अजून तरी सांगण्याचा

( १४ ) भा. ना. २१-९

( १५ ) भा. ना. २१-१५ ते १८ ह्यांचें विशेष वर्णन अभिनवगुप्ताच्या  
आधारावर केलें आहे.

प्रसंग आला नाही. हर्षक म्हणजे हासोळीसारखा ताठ व वाटोळा असा एक सोन्याचा दागिना असे व सूत्र म्हणजे हल्लींच्या सोन्याच्या गोफाप्रमाणे एक दागिना असावा असे वाटने. पुरुषांचे बोटांत घालावयाचे दागिने म्हणजे वळे व साधी किंवा नांव कोरलेली आंगठी हे होत. केयूर व अंगद हे दंडांत बांधण्याचे अलंकार असत. पुरुषाचे वक्षःस्थल सुशोभित करणारा हार तीन पदरी असे. या हाराहून मोठ्या हारांस किंवा माळेस देहभूषण म्हणत. कंबरेवर घालण्याकरितां पुरुषांना भरतानें दोन अलंकार सांगितले आहेत. ते म्हणजे तरल व सूत्रक. तरल हा कंबरपट्याप्रमाणें असून त्याच्या फांशाच्या वरच्या बाजूस रत्न जडवलेलें असे व सूत्रक हा अलंकार गोफाप्रमाणें निरनिराळे सर एकत्र ओवून केलेला असे. कुंडल व मोचक हे दोनहि अलंकार कानांत घालण्याकरतां असत. पैकीं कुंडल हें कानाच्या पाळीला भोंक पाडून त्यांत घालीत व मोचक कानाच्या मध्यभागी कानाच्या भोंकासमोर भोंक पाडून त्यांत घालीत असत.

१० आतां भरतानें बायकां करतां सांगितलेले अलंकार बघूं.<sup>१६</sup> स्त्रिया पायांत पदपत्र नावांचा अलंकार घालीत. त्यांच्या पायांच्या बोटांत खटव्यांप्रमाणें अंगुल्या व पायाचे अंगठ्यांत तिलक म्हणजे रंगजोडवीं असत. स्त्रियांनीं घोट्यावर घालण्याचे तीन दागिने सांगितले आहेत. ते म्हणजे नूपुर, किंकिणी व घण्टिका. नूपुर म्हणजे पेंजण असावेत व किंकिणी म्हणजे तोरड्या असाव्यात. बारीक बारीक धुंगराप्रमाणें असणाऱ्या मण्यांच्या केलेल्या दागिन्यास घण्टिका म्हणत. या प्रमाणें जाल व कटक हेहि पायाच्या गोफ्यावर घालण्याचेच दागिने होत. जाल हे चाळांप्रमाणें असत व वाळ्यांनाच कटक असें म्हणत असत. सध्यां मारवाडणी सैलसर सांखळी कंबरेवर बांधतात त्याप्रमाणें पूर्वी स्त्रिया कांची, मेखला, रशना, व कलाप हे कंबरेवर बांधीत असत. पैकीं कांची ही एकाच सराची असे व कलाप पंचवीस सरांचा करीत. हारांस तर आठांपासून शंभर पर्यंत सर असत. उदाहरणार्थ कांहीं हार आठ सरांचे तर कांहीं सोळा सरांचे व कांहीं बत्तीस तर कांहीं चौसष्ट सरांचे व कांहीं कांहीं तर शंभर शंभर सरांचेहि हार असत असें भरतानें सांगितलें आहे. वक्षःस्थलावर स्त्रिया नानातऱ्हेचे रत्नांचे हार घालीत. त्यांचे कंठातील हारहि अनेक प्रकारचे असत. मुकावली म्हणजे मोठ्यांचा एकसर, व्यालपंक्ति म्हणजे सरीप्रमाणें पीळ घालून केलेला एक दागिना, मंजिरी म्हणजे बारीक बारीक मण्यांचा एक दागिना, रत्नावली म्हणजे रत्नांचा एक सर, रत्नमाला व सूत्रक म्हणजे सोन्याचा गोफ-हे गळ्यांतील अलंकार होत. निरनिराळ्या



मण्यांच्या जाळ्या करून स्त्रिया पाठीवर सोडीत. नांव कोरलेल्या आंगठ्या हाताचे बोटांत घालीत, शंख कलापी म्हणजे हस्तीदंती बांगड्या, कटक म्हणजे गोठ, पत्र-पूरक सज्जूर म्हणजे जवे, व अंशोपीतक हे मनगटावर घालण्याचे अलंकार होत. अंगद म्हणजे बाजूबंद व वलय म्हणजे कड्यांप्रमाणे एक दागिना. हे दागिने बाहुदंडावर धारण करीत असत. गंडस्थलावरचीं अलंकारे म्हणजे तिलक व पत्रलेखा हीं होत. पत्रलेखा म्हणजे गंडावर कस्तुरी, चंदन इत्यादिकांचे सहाय्यानें वेलबुट्या काढणे. कर्णिका, पत्रकर्णिका, कर्णवलय, आपेश्रुक, कर्णमुद्रा, दन्तपत्रे, व कर्णपूर हे दागिने कानांत घालीत असत. स्त्रियांच्या कपाळावर तिलक असे व भुवयांवर डोक्यांत बांधून सोडलेला कुसुमगुच्छा प्रमाणे एक दागिना असे. शिवाय पाश, शिखाजाल, संडपत्र, चूडामणि, मकरिका, मोत्यांची जाळी व गवाक्षिका हे डोक्यांत घालावयाचे अलंकार असत. या सर्व स्त्रियांच्या अलंकारांत भरताने नाकांत घालण्याचा एकहि अलंकार सांगितलेला नाही. यावरून एक तर नाकांतील अलंकार असलेला श्लोक गहाळ झाला असेल अथवा चमकीला व विशेषतः नथेला आलेले माहात्म्य भरतानंतर आले असेल, असें दिसते. तेवढाच श्लोक गहाळ झाला असें म्हणण्यापेक्षा त्यावेळीं नाकांत अलंकार घालीत नसतील, हीच कल्पना शक्यतेस जास्त धरून आहे.

११ वर सांगितलेल्या अलंकारांचे, अंगावर घालण्याच्या पद्धतीवरून भरताने चार प्रकार केले आहेत.<sup>१७</sup> आवेध्य, बन्धनीय, आक्षेप्य व आरोप्यक. कानाला भोंक पाडून त्यांत कुंडलाप्रमाणे जे दागिने घालतात त्यांस आवेध्य म्हणत; अंगदाप्रमाणे दंडावर किंवा रशनेप्रमाणे कमरेवर जे अलंकार बांधतात त्यांस बंधनीय म्हणत; पायांत नूपुरे घालून पायांस हिसका दिला असतां तीं निघून जातात, याप्रमाणे असलेल्या दागिण्यांस क्षेप्य म्हणत व मालांप्रमाणे शरीरावर वरून घालावयाचे जे अलंकार त्यांना आरोप्यक म्हणत, असें भरताने सांगितले आहे.

१२ आभरणांचा दुसरा प्रकार म्हणजे माल्याभरणे होत फुलांचीं आभरणे करण्याचे अथवा फुले गुंफणाचे भरताने पांच प्रकार दिले आहेत.<sup>१८</sup> वेष्टित, वितत, संघात्य, तेपित व प्रलंबित. हे प्रकार पुष्पगुंफनाच्या कोणकोणत्या विशिष्ट तऱ्हेस अनुसरून केले आहेत, हें भरताने सांगितले नाही; पण ही माहिती अभिनवगुप्ताने दिली आहे. त्याच्या मताप्रमाणे हिरवे गवत, पाने इत्यादि फुलांस गुंडाळून फुलांचे जे गुच्छ करतात ते वेष्टित होत. निरनिराळ्या माळा करून त्या मध्येच एकमेकीस

( १७ ) भा. ना. २१-११

( १८ ) भा. ना. २१-१० ( पा. भे. वेष्टित..... )

बांधल्यास-चैत्रातील गौरी समोर अशा तऱ्हेनें अजूनहि माळा बांधतात-त्या वित्त ह्या प्रकारांत येतात. फुलें आडवीं घेऊन त्यांच्या देठांत दोरा ओवून त्यांचें देड दिसणार नाहीत अशा तऱ्हेनें तीं गुंकल्यास त्यांस संघात्य म्हणत. फुलांचे निरनिराळे गुच्छ करून त्यांना गांठी मारून त्यांची माला केल्यास त्यांस तेपित म्हणत. साधी एकच एक लांब माळ केल्यास त्यास प्रलंबित म्हणत. फुलांच्या या प्रकार-पैकी कोणत्याहि प्रकारच्या अर्थात् जिथें जशा हव्या असतील तशा माळा करून रंगभूमीस शोभः आणावी व निरनिराळ्या तऱ्हेचे गजरे, हार करून शरीर भूषित करावें. भरतानें स्त्रियांनीं डोक्यांत गजरे घालावे कीं फुलांच्या जाळ्या करून घालाव्या असें सांगितलेलें नाही. हें कसें सांगितलें नाही हें जर आश्चर्यकारकच आहे. पण वर जे निरनिराळे प्रकार सांगितले आहेत त्यांना आभरणें म्हणून अलंकारांच्या सदांत गोविलें आहे, यावरून त्यांचे अलंकार करीत असतील असें वाटतें.

१३. शरीराला भूषित करणारी तिसरी गोष्ट म्हणजे वस्त्रें होत. भरतानें हीं तीन प्रकारचीं सांगितलीं आहेत. शुद्ध, रक्त व विचित्र. शुद्ध वस्त्रें म्हणजे पांढरीं शुभ्र वस्त्रें. रक्त वस्त्रें म्हणजे रंगीत-ए हाच प्रकारच्या रंगानें रंगवलेलीं-वस्त्रें व विचित्र म्हणजे निरनिराळ्या रंगांनीं रंगवलेली वस्त्रें. वस्त्रांच्या या रंगावरूनच वेषास नांवें देत असत ज्यांची वस्त्रें शुभ्र असतील त्यांच्या वेषाला शुद्ध वेष, ज्यांचीं रंगीत वस्त्रें असतील त्यांच्या वेषाला चित्र वेष व ज्यांचीं मलिन वस्त्रें असतील त्यांच्या वेषास मलिन वेष म्हणत. ह्यां तीन वेषांपैकी कोणी कोणता वेष करावा याबद्दल भरतानें खालील-प्रमाणें सामान्य नियम सांगितले आहेत. तापसी लोकांनीं झाडाच्या सालीचीं वस्त्रें घालावीत. मुनि, जैन लोक, यति, पाशुपत धर्मीय लोक, तसेंच व्रतस्थ लोक यांनीं आपापल्या धर्मास व व्रतास अनुसरून वेष करावा. मलिन, हीन जातीतील लोकांनीं, दुःखीकष्टी लोकांनीं, जिचा पति गांवाला गेला असेल त्या स्त्रीनें, मदनशरानें व्यथित झालेल्यांनीं मलिन वेष धारण करावा. धार्मिक स्त्रिया, व्रतस्थ स्त्रिया किंवा पुरुष, देव, दानव, यक्ष, गन्धर्व, उरग, राक्षस, राजेलोक, प्रतिष्ठित लोक, कंचुकी, अमात्य श्रेष्ठी, पुरोहित, सिद्धपुरुष, विद्याधर, वैश्य, शस्त्रास्त्रें धारण करणारे योद्धे, ब्राह्मण क्षत्रिय, इत्यादि लोकांनीं व विप्रलम्भ भुंगारांत असलेल्या स्त्रीनें शुभ्र वेष धारण करावा. राजे व्रतस्थ असतील तेव्हां अथवा ग्रहण वर्गें लागलें असेल तेव्हांच त्यांचा पोषाख शुभ्र असावा. त्यांचा नेहमींचा वेष म्हणजे चित्रविचित्र रंगाचा असावा व त्यांनीं शस्त्रास्त्रें घेऊन पाठीवर तूणीर बांधून रंगभूमीवर यावें. अंतःपुरातील

( १९ ) भा. ना. २१-३६ ( पा. मे. बासो ज्ञेयं..... । )

( २० ) भा. ना. २१-१०० ते ११५ ( २१ ) भा. ना. २१-११५ ते १२१

सेवकांचा व कधी कधी कंचुकीचा वेष कषाय वर्णावर असावा. आतां वेषापैकीं, पुरुषांच्या वेषापैकीं, एक गोष्ट राहिली. ती म्हणजे शिरोभूषण कोणाचे कसे असावे ही होय. भरतानें शिरोभूषणें तीन प्रकारचीं सांगितली आहेत. मुकुट, आवद्ध शिरोभूषण व वेष्टित शिरोभूषण. पैकीं मुकुट हे सोन्याचे व रत्नादिकांचे करीत असल्यानें वस्तुतः अलंकारांतच येत. पण शिरोभूषण ह्या दृष्टीनें त्यांचें वेषांत वर्णन करणें जास्त सयुक्तिक वाटल्यानें त्यांचें अलंकारांत वर्णन न करतां घेथेंच करण्याचें ठरविलें. मुकुट तीन प्रकारचे असत. किरीटी, मस्तकी व पार्श्वमौली. किरीटी हा उत्तम दर्जाचा मुकुट समजत असत. हा डोक्यावर उंच टोपीसारखा बसे. हा सोन्याचा करून त्यांत बहुमोल रत्नें जडवीत असत. याच्या खालोखालचा मुकुट मस्तकी होय. हा किरीटी इतका उंच नसे परंतु डोक्याच्या सर्व घेराला पुरेल असा असे. हाहि सोन्याचा असून ह्यावरहि रत्नें जडवीत असावेत. तिसऱ्या प्रकारचा पार्श्वमौली मुकुट दोन्ही कानशिलांपर्यंत कपाळाचे पट्टीपुरेसाच असे. हा सर्व डोक्यावर नसल्यानें यास अर्धमुकुटहि म्हणत असत. हाहि सोन्याचाच करीत असत. ह्या तीन मुकुटांपैकीं राजांनीं कोणताहि मुकुट घालावा. श्रेष्ठ देवांनीं किरीटी, मध्यम देवांनीं मस्तकी, व कनिष्ठ देवांनीं पार्श्वमौली मुकुट घालावा. युवराज, सेनापति, कायस्थ म्हणजे लेखक व कूटमात्र लोकांनीं म्हणजे राजाचीं गुप्त वेषानें कामें करणाऱ्या लोकांनींहि पार्श्वमौली मुकुट घालावेत. देव, गन्धर्व, यक्ष, पन्नग, राक्षस व सामन्त राजे यांनींहि पार्श्वमौली मुकुट घालावे. आवद्ध शिरोभूषणें म्हणजे पगडीसारखीं किंवा पागोट्यासारखीं बांधलेली व वेष्टित म्हणजे फेट्यासारखीं गुंडाळून केलेली शिरोभूषणें होत. अमात्य, कंचुकी, श्रेष्ठी, पुरोहित यांनीं आवद्ध किंवा वेष्टित शिरोभूषणें घालावीत.

१२. नटानें ज्या पुरुषाची किंवा स्त्रीची भूमिका घेतरी असेल, त्याची मनःस्थिति, परिस्थिति, त्याचा दर्जा, त्याची उत्तम-मध्यम-नीच प्रकृति इत्यादिकांचा नीट विचार करून त्या सर्वांस शोभतील ह्या प्रमाणें आभरणें घालावीत व वेष करावेत. स्त्रियांनीं व पुरुषांनींहि होतां होईल तों स्त्रीं आभरणें घालूं नयेत. कारण तीं स्त्र्या धातूंची, स्त्र्या हिऱ्यामोत्यांचीं केलीं तर नटांस त्यांचें ओक्षें सहन करवणार नाही. म्हणून वर सांगितलेल्या दागिन्यांची अभ्रक, मेण, वर्स, रंग इत्यादि गोष्टींनीं प्रतिकृति करून, नकल करून, ते घालावेत<sup>१</sup>.

१५. एकाद्या मनुष्याचें सोंग आणण्यास ज्याप्रमाणें त्याच्यासारखीं वस्त्राभरणें धारण करावीं लागतात त्याच प्रमाणें त्याला साजेल असा आपल्या शरीरास रंग द्यावा लागतो व त्या मनुष्यास साजेशी केशरचना करावी लागते. एकाद्या काळ्या

कुळकुळित शिद्धीणीने आपल्या स्वाभाविक वर्णांतच एकाद्या अक्षरेची अथवा महाराणीची भूमिका घेतली किंवा एकाद्या दाढी मिशा ठेवलेल्या, जटा धारण करणाऱ्या मुनीने एकाद्या धीरललित राजाची भूमिका घेतली तर तो अर्थातच हास्यास्पद होईल. म्हणून ज्या नटाला ज्याची भूमिका घ्यावयाची असेल त्यास अनुरूप असाच अंगाला रंग लावला पाहिजे व केशरचना केली पाहिजे. ही अंगरचना करण्यास कोणकोणते रंग कशा मिश्रणाने तयार करावे या संबंधांची माहिती असणे अत्यंत जरूर आहे. आणि म्हणूनच भरताने रंग तयार करण्याची पद्धति विस्ताराने सांगितली आहे; ती पुढीलप्रमाणे<sup>१३</sup>:-

१६. पांढरा, पिवळा, निळा व तांबडा हे मूळ मुख्य रंग असतात. ह्यांच्याच कमजास्त मिश्रणाने इतर नानाप्रकारचे रंग तयार करतात. परंतु इतक्या सर्व रंगांची माहिती दिल्यास अनवस्था प्रसंग होईल म्हणून भरताने ह्या चार मुख्य रंगांपैकी दोन दोन रंगांच्या मिश्रणाने तयार होणारे सहा उपवर्ण सांगून इतर रंगांच्या रू-र्तीचा सामान्य नियम सांगितला आहे. या उपवर्णांपैकी पांढुरका रंग पांढऱ्या व पिवळ्या रंगांच्या मिश्रणाने तयार होतो. पांढरा व तांबडा रंग एकत्र केला असता पद्माप्रमाणे म्हणजे गुलाबी रंग तयार होतो. निळा व तांबडा रंग एकांत एक मिसळला म्हणजे सन्याशाच्या वस्त्राप्रमाणे भगवत कषाय रंग तयार होतो आणि गौर वर्ण तांबडा व पिवळा रंग मिसळून होतो. तीन तीन चार चार रंग मिसळून जेव्हां निरनिराळे रंग तयार करावयाचे असतील तेव्हां त्या मिश्रणांत जो मुख्य रंग असेल त्याचा एक भाग घेऊन बाकीच्या उपवर्णांचे दोन दोन भाग घ्यावेत; पण जेव्हां निळा वर्ण मुख्य असेल तेव्हां त्या वर्णाचा एक भाग घेतल्यास इतर उपवर्णांचे चार चार भाग घ्यावेत नाहीतर नीलवर्ण फार बलिष्ठ असल्याने मिश्रणांत त्याचेच प्राधान्य दिसून येईल. वर सांगितल्याप्रमाणे कोणता रंग कसा तयार करावयाचा हे नीटपणे पाहून नंतर खाली दिलेल्या त्या त्या जातीच्या, त्या त्या देशाच्या, त्या त्या वयाच्या मनुष्यास अनुरूप तो तो रंग देऊन त्या नटाचे मूळ स्वरूप अजीबात बदलून टाकावे व तो नट ज्याची भूमिका करीत असेल तोच प्रत्यक्ष आपल्यासमोर उभा आहे की काय असे प्रेक्षकांस वाटावयास लावावे.

१७. रुद्र,<sup>१४</sup> सूर्य, ब्रह्मदेव, स्कंद हे देव दाखविणे शाल्यास त्यांस आणि अग्नीस व बुध्नास पिवळा रंग द्यावा. मंगळाचा तांबडा रंग दाखवावा, सोम बृहस्पति, शुक्र, वरुण व चंद्र यांची भूमिका घेणारांस शुभ्रवर्ण द्यावा. नर, नारायण, दैत्य, दानव, राक्षस, गुह्यक, नाग, जलदेवता, आकाशदेवता, पिशाच, यांना काळा रंग द्यावा. यक्ष, गंधर्व, विद्याधर, पितर, मानव यांचा रंग अमुक एक असा ठराविक नसतो. जम्बू

द्वीपाशिवाय इतर साही द्वीपांत रहाणारे लोक पिवळ्या वर्णाचे असतात व जम्बूद्वीपांतील उत्तरकुरु देशाचे लोकहि कनकवर्णीय म्हणजे पिवळ्या रंगाचेच असतात. केतुमाल पर्वतावरील नीलवर्णाचे व भद्राश्व पर्वतावरील व इतर पर्वतावरील लोक गौर वर्णाचे असतात. भारत वर्षांतील लोक नाना प्रकारच्या वर्णाचे असतात. त्यांच्या वर्णासंबंधी सामान्य नियम काढावयाचे म्हटल्यास पुढीलप्रमाणे काढता येतील. जे साधारण सुखी लोक असतात त्यांचा वर्ण गौर दिसून येतो. पण जे रोगग्रस्त, ग्रहपीडित, नीच, हलक्या जातीचे लोक, हलके धंदे करणारे लोक, तपोनिष्ठ लोक असतील त्यांचा काळा रंग दिसून येतो. ऋषींचा रंग साधारणपणे तांबूस वर्णावर असतो. लोकांच्या जातीच्या व देशाच्या मानाने पाहतां सामान्यतः खालीलप्रमाणे दिसून येतें. पुलिन्द, किरात, बर्बर, व आम्ब जातीच्या लोकांचा तसेंच द्रविड, काशिकोसल देशांतील लोकांचा व दक्षिणेकडे रहाणाऱ्या लोकांचा रंग बहुधा काळा दिसून येतो. शक, यवन, पल्लव, ब्राह्मण व क्षत्रिय या जातींच्या लोकांचा व ब्राह्मिक देशांतील लोकांचा वर्ण गौर असतो. अंग, वंग, कलिंग, पांचाल, शूरसेन, महिषमंडल, उड्दमागध ह्या देशांतील लोकांचा, वैश्यांचा व शूद्रांचा रंग काळा निळा म्हणजे श्याम असतो. याप्रमाणे जरी या लोकांचे अंगाचा रंग दिसून येतो, तरी ज्यावेळी वरील लोकांनी कांहीं कारणाने दुसऱ्या लोकांचे सोंग घेतल्याचे दाखवावयाचे असेल तेव्हां अथवा असेच दुसरें कांहीं विशेष कारण असेल तेव्हां, वरील नियमाप्रमाणे त्यांना रंग न देतां त्यांच्या सोंगास शोभेसा अथवा परिस्थितीस साजेसाच रंग द्यावा.

१८. अंगरचनेचा किंवा नाट्यरचनेचा दुसरा भाग म्हणजे केशरचना करण्याची पद्धति होय. कोणत्या स्त्रियांनी कशी केशरचना करावी याविषयी भरताने असे सांगितले आहे.<sup>१५</sup> मुनिकन्यांची भूमिका घेणारांनी एकच वेणी घालावी. विद्याधरींचे किंवा यक्षस्त्रियांचे केंस डोक्याभांवी फिरवून फणा उभारून बसलेल्या सापाच्या आकाराप्रमाणे करावेत-बांधावेत. अक्षरा व नाग स्त्रियांचे केंसही वरीलप्रमाणेच बांधावेत. यक्षस्त्रियांचे केंस मोकळे सोडले तरी चालतात. भारतवर्षातील स्त्रियांची केशरचना निरनिराळ्या प्रांतास अनुसरून करावी. उदाहरणार्थ गोर्पांच्या दोन वेण्या घालाव्यात, गौड देशांतील स्त्रियांचे केंस कुरळे करावेत. पूर्वेकडील व उत्तरेकडील स्त्रिया आपले कपाळा वरील केंस कांपून बाकीचे केंस उलटे फिरवीत म्हणून या स्त्रियांची भूमिका घेणारांनी त्यांना अनुरूप अशी केशरचना करावी. अवन्तीकडील स्त्रिया शेंपूट सुटलेला अंबाडा घालीत व दक्षिणेकडील स्त्रिया वेणीचा गाडा घालीत व कपाळावर केंस चापून पट्टी करीत. पट्टी करतांना केंस खाली आणून वर न्यावे लागतात म्हणून

त्यांच्या केशरचनेस आवर्तललाटकम् हें विशेषण लावलेलें असावें. ह्या देशांतील स्त्रियांची भूमिका घेणारांनीं अर्थात् या देशांतील रिवाजास अनुरूप अशी केशरचना करावी.

१९. पुरुषांनीं आपले केंस कसे ठेवावेत याविषयीहि भरतानें थोडी माहिती दिली आहे. उदाहरणार्थ वियाधर व सिद्ध लोकांनीं तसेंच दीक्षा घेतलेल्या मुनींनीं व वानरांनीं जटा डोक्यावर वाटोळ्या वाटोळ्या फिरवून म्हणजे त्यांस वेढे देऊन त्यांचे मुकुट तयार करावेत. एकाद्या मनुष्यानें प्रतिज्ञा केली असेल तर ती पुरी होण्या-पूर्वीं त्यानें आपलें केंस-शेंडी-बांधूं नयेत तर मोकळे सोडावेत. मुलांचे व चेटांचे डोक्यावर तीन ठिकाणीं केंस ठेवावेत. विदूषकाच्या डोक्याला टक्कल पडलेलें दाखवावें अथवा काकपदासारखी त्याच्या डोक्यावर शेंडी ठेवावी. पुरुषांनीं दाढीमिशा कशा ठेवाव्या याबद्दल चार प्रकार सांगितले आहेत.<sup>१०</sup> कोणी दाढीमिशा अजिबात काढून सर्व साफसूफ करतात. यास भरतानें शुद्धश्मश्रु हें नांव दिलें आहे. कोणी श्मश्रु कधींच काढीत नाहीत. याप्रमाणें श्मश्रु केली नसल्यास त्या लोकांच्या दाढीमिशा खूप वाढून त्यांचा चेहरा केंसाळ दिसतो म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस रोमशश्मश्रु असें म्हटलें आहे. कांहीं लोक दुःखांत बुर असल्यानें दुर्लक्ष होऊन किंवा कामाच्या गर्दीत असल्यानें नेहमीं दाढीमिशा काढीत असून कांहीं दिवस काढीत नाहीत. अशा लोकांची श्मश्रु धड शुद्धहि असत नाही व रोमशहि प्रसत नाही. केंस थोडथोडे तोंडावर वाढल्यानें तोंड हिरवट अथवा काळसर दिसतें म्हणून या प्रकारच्या श्मश्रूस भरतानें श्याम नांव दिलें आहे. कांहीं लोक आपला चेहरा सुंदर दिसण्याकरतां निरनिराळ्या तऱ्हेच्या दाढीमिशा ठेवतात म्हणून यांच्या श्मश्रूस चित्रश्मश्रु असें म्हटलें आहे. ह्या चार प्रकारांपैकीं संन्यासी, अमात्य व पुरोहित यांची शुद्ध श्मश्रु असावी. संकटांत सापडलेल्या लोकांची, दुःखी कष्टी लोकांची, प्रतिज्ञा शेवटास न गेलेल्या लोकांची, दुःखामुळे, दुर्लक्ष्यानें किंवा कामाच्या गर्दीनें श्मश्रु कांहींशी वाढलेली दाखवावयाची असते म्हणून यांची श्याम श्मश्रु असावी. देव, सिद्ध, वियाधर, राजे, राजकुमार, राजसेवक, विलासी लोक, मद्य सेवन करणारे लोक व साधारण सारूनपिकून सुखी असणारे लोक यांची स्वाभाविकपणेंच पोषाकाकडे, आपलें स्वरूप सज-विण्याकडे विशेष दृष्टि असल्यामुळे, हे आपल्या आवडीनुरूप दाढीमिशा ठेवतात म्हणून अशा लोकांची विचित्रश्मश्रु दाखवावी. ऋषि, तपस्वी, व्रतस्थ लोकांस केंस काढावयाचे नसल्यानें अशा लोकांची श्मश्रु रोमश ठेवावी. पिंगे केंस व पिंगे डोळे असलेल्या देव, दानव, यक्षांच्या मिशा नाना प्रकारच्या म्हणजे विचित्र असाव्यात व त्यांस हिरवट रंग द्यावा.

२० आतां आहार्याभिनयाच्या शेवटच्या अंगाचें म्हणजे सज्जीवाचें वर्णन करावयाचें राहिलें. रुत्रिम<sup>२८</sup> प्राणी तयार कसे करावेत याचा या भागांत विचार करावयाचा आहे. भूतलावर दिसून येणाऱ्या प्राण्यांचें साधारणपणें तीन भाग पाडतां येतील. उदाहरणार्थ सिंह, बाघ, हत्ती, घोडे याप्रमाणें चार प्राण्यांचे प्राणी. मनुष्ये, पक्षी या प्रमाणें दोन प्राण्यांचे प्राणी व सापाप्रमाणें पाय नसलेले प्राणी या सर्वांची अनुकृति किलिज झाडाच्या पातळ साली, बांबू, वखें, लोंकर, मेण, अभ्रक इत्यादि गोष्टींच्या सहाय्यानें करावी. स्वप्रवासवदत्तांतील रुत्रिम हत्ती, शाकुन्तलांतील घोडे व मृग, तसेंच भरत ज्याच्या जबळ खेळतो व ज्याचे दांत मोजतो तो सिंह, इत्यादि सज्जीवाभिनयाचींच उदाहरणें आहेत. भरतानें सज्जीव करण्यास ज्या वस्तूंचा उपयोग करण्यास सांगितलें आहे त्यांत कोठेंहि कागदांचा उल्लेख केलेला नाही, ही गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. असो. या वरील वर्णनावरून प्राचीनकाळां नाटकांतील देखावे कसे तयार करित याची कल्पना येण्यासारखी आहे. पण नाट्यशास्त्राचा इतक्या बारकाईनें अजून अभ्यास न झाल्यामुळे, हे देखावे दाखविता असत कां नाही याचीच बऱ्याच विद्वानांस शंका आहे. सर्वसाधारणपणें पहातां पाश्चात्य विद्वानांच्या मतें पूर्वीं देखावे दाखविता नसत तर बहुतेक देखाव्यांची कल्पना कवीनें केलेल्या वर्णनावरून व पात्रांनीं केलेल्या अभिनयावरून प्रेक्षकगण करित असत. उदाहरणार्थ शाकुन्तलांत फुलें गोळा करतात म्हणून जी सूचना आहे तिथें पात्रें फुलें गोळा करतांना साहजिकरीत्या मनुष्य जसा वांकतो तशीं वाकून हातापायांची क्रिया करित असतील व तोंडानें फुलें गोळा करित असल्याबद्दल बोलत असतील व ह्या सर्वांवरून प्रेक्षक हीं पात्रें खरोखरींचीं फुलें गोळा करित आहेत अशी कल्पना करित असतील, असें त्यांचें म्हणणें आहे.<sup>२९</sup> Wilson च्या मतानें पूर्वीं नाट्यगृह निराळें नसल्यानें व तेव्हां हिंदू-लोकांचें ज्ञान इंग्लंडच्या मध्ययुगातील लोकांहून विशेष नसल्यानें त्यांना विशेष देखावे दाखवितां येत नसतील, आणि मृच्छकटिकासारख्या ज्या नाटकांत रथ वगैरे सारख्या गोष्टी आणणें प्राप्तच असेल, तिथें त्या स्त्रियाच गोष्टी आणीत असतील.<sup>३०</sup> Wilson च्यावेळीं नाट्यशास्त्र प्रसिद्ध नसल्यानें त्यानें अशी कल्पना केली असावी. 'पण नाट्यशास्त्राचा व नाटकांचा सूक्ष्म अभ्यास केल्यानंतर त्यांच्या आधारावर Sanskrit Drama या नांवाचें पुस्तक लिहिणाऱ्या Keith नें पुस्तकाभिनयाचें वर्णन देऊनहि शेवटीं प्राचीन काळां देखावे दाखविता नसत, हीच री ओढावी,

( २८ ) भा. ना. २१-१२८ ते १३०, १७२ ते १७४

( २९ ) K. S. D. P. 367

( ३० ) Wilson's Hindu Theatre, Preface Pp. LXVI-LXVII

याबद्दल मात्र आश्चर्य वाटल्यावांचून रहात नाही. Wilson च्या व Keith च्या म्हणण्यांत फरक असेल तर तो इतकाच की Wilson जरूर तेथे सन्या-गोष्टी आणीत असत असें म्हणतो, व Keith पुस्ताभिनयांत सांगितल्याप्रमाणें करीत असें म्हणतो. म्हणजे Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें नाट्यशास्त्रांत वर्णिलेल्या पुस्ताभिनयाचा उपयोग करीत असत, असें स्पष्टच होतें. आणि हें जर सरे असेल तर कांहीं गोष्टी पुस्ताभिनयानें करीत व व्याचशा गोष्टी मात्र नुसत्या अभिनयानें करून दाखवीत, या म्हणण्यास आधार काय, हें कळत नाही. संस्कृत नाटकांत 'नाटयति' 'रूपयति' अशा ज्या नाट्यसूचना वेळोवेळीं केलेल्या असतात त्यांच्या सहाय्यानें व कवीच्या वर्णनानें प्रेक्षक त्या त्या देखाव्याची कल्पना करीत असें Keith चें म्हणणें आहे; पण संस्कृत नाटकांतील या नाट्य सूचनांचा सूक्ष्मपणानें अभ्यास केल्यास असें आढळून येतें की, Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें जिथें काल्पनिक देखावा मनश्चक्षुंपुढें उभा करावयाचा असेल तिथें 'नाटयति' 'रूपयति' या सूचना दिल्या नसून, जेव्हां विशिष्ट तऱ्हेनें अभिनय करावयाचा असेल तिथेंच त्या दिल्या आहेत. उदाहरणार्थ आपण कालिदासाचें शाकुन्तल नाटक घेतलें तर असें दिसून येतें की, प्रस्तावना करून सूत्रधार गेल्यावर 'ततः प्रविशति मृगानुसारी सशरचापहस्तो राजा रथेन सूतश्च ।' अशी नाट्यसूचना दिली आहे. कल्पनेनें प्रेक्षक काय काय गोष्टी समजत हें सांगतांना Keith नें हींहे गोष्टी गणली आहे. तो म्हणतो, की, शाकुन्तलाचे आरंभीं ज्या मृगाचा पाठलाग दुष्यंत करतो तो मृग दिसत नसून काल्पनिक असतो. सूत्रधाराच्या

‘तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभं हृतः ।

एष राजेव दुष्यन्तः सारंगेणातिरंहसा ॥’

या वाक्यावरून व दुष्यन्ताचें काम करणाऱ्या नटाच्या आतुर दृष्टीवरून आणि हावभावावरून प्रेक्षक रथस्थ व मृगानुसारी राजाची कल्पना करीत. Keith चें हें म्हणणें मान्य केल्यास इथें त्याच्याच म्हणण्याप्रमाणें नाटयति, रूपयति अशीच एकादी नाट्यसूचना असावयास पाहिजे होती. पण ती तशी इथें नाही. Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें प्रेक्षकांना कल्पना करण्याकरतां ती असेल, तर निदान पहिल्या पहिल्यानें तरी कवीच्या हातून ती देण्याची चूक होणें शक्य नाही. उलट निःपक्षपात दृष्टीनें पाहिलें तर असेंच दिसतें की, सज्जीवांत सांगितल्याप्रमाणें हंगिणाची प्रतिकृति तयार करून ती व्याजिमांत सांगितल्या प्रमाणें दोरीच्या सहाय्यानें कोणी तरी रंगभूमीच्या एका बाजूहून दुसऱ्या बाजूस ओढीत



असतील व त्याच्याच पाठोपाठ खोल्या घोड्यांनी ओढल्या जाणाऱ्या खोंब्या रथांत बसलेला राजा प्रवेश करित असेल. या पुढचीहि नाट्यसूचना 'राजानं मृगं चावलोक्य' अशी आहे. येथेहि 'नाट्येन' असा शब्द नाही. एकाच सूचनेत राजा व मृग दोन्ही गोष्टी सांगितल्या असता त्यांतील एक काल्पनिक व एक प्रत्यक्ष मानावयाची, ही कल्पनाच काल्पनिक दिसते खरी. वर हरिण करण्याची व तें पळून गेलेलें दासविण्याची जी कल्पना सांगितली तिला अभिनवगुप्ताची टीका वाचली म्हणजे चांगलीच पुष्टि मिळते. कारण त्यानें दोरीच्या सहाय्यानें चित्रें कशीं हलवीत हें सांगितलें आहे. तसेंच बाराव्या अध्यायांतील ७९ व्या श्लोकावर टीका करतांना अभिनवगुप्त म्हणतो:— 'रथे यानि वाहनानि तुरगसरोष्ट्रकाणि तानि चित्राणि लिखितानि । तच्चित्रपटं सूतस्थैव हस्ते वर्जयेत् इति यावत् । येन रथो यातीति प्रतीयते ।' या वरून कृत्रिम रथ कसे चालवीत असत तेहि दिसून येतें. हें वाचून पूर्वीची दासवे दासविण्याची पद्धति सध्यांच्या पद्धतीस अनुसरून नव्हती असें कोण म्हणेल ? अशा प्रकारचीच गंध, घोडा, हरिण इत्यादि दासविण्याची पद्धति असेल म्हणूनच याठिकाणीं कालिदासानें नाटयति अशी नाट्यसूचना दिली नाही. पण मर्यादित रंगभूमीवर रथाचा प्रत्यक्ष वेग दासविणें मात्र शक्य नसल्यानें व तोहि कृत्रिम घोड्याकडून दासवावयाचा असल्यामुळे तो अभिनयाच्या सहाय्यानेंच दासवावा लागणार म्हणून तेथें मात्र 'रथवेगं रूपयति' अशी नाट्यसूचना घातली आहे. Wilson च्या म्हणण्याप्रमाणें जर सारा रथ व सारे घोडे असते तर 'निरूपयति रथवेगं' अशी नाट्यसूचना घालण्याचें कारण नव्हतें. त्याचप्रमाणें याच नाटकांत दुष्यन्ताचा मुलगा भरत सिंहाबरोबर खेळत प्रवेश करतो म्हणून वर्णन आहे. तिथेहि रूपयति, नाटयति असे शब्द नाहीत, तर 'ततः प्रविशति यथा निर्दिष्टकर्मा तपस्विनीभ्यां बालः' अशीच नाट्यसूचना आहे. पुढेहि तो सिंहाचे दांत मोजूं लागतांना 'रूपयति' ही सूचना नाही. Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें या सर्व स्थलीं कल्पनाच करावयाची असेल तर तेथें नाट्यसूचना आवश्यक होत्या. पण त्या तर दिलेल्या नाहीत. बरें सारा सिंहाहि आणणें शक्य नाही. असें असतां सिंहाचा जबडा उघडूं लागण्याचा अभिनय करावयाचा म्हणजे कसा ? तेव्हां सज्जीवांत सांगितल्याप्रमाणें कृत्रिम सिंह करून आणति असतील अशीच कल्पना करणें जास्त इष्ट वाटतें.

२१ आतां नाटयति, रूपयति अशा ज्या सूचनांच्या आधारावर पाश्चात्यांनीं देखाव्यांच्या अभावाची कल्पना रचली आहे त्या सूचना कोठें कोठें दिल्या आहेत, तें जरा विस्तारपूर्वक पाहूं. हें पहाण्यासाठीं कालिदासाचें शाकुन्तल व शुद्रकाचें मृच्छकटिक या नाटकांतील नाट्यसूचनांची यादी काढल्यास ती पुढील प्रमाणें आढळते:—

## शाकुन्तल-

रथवेगं निरूप्य ।  
 शरसंधानं नाटयति ।  
 रथवेगं रूपयति ।  
 निमित्तं सूचयन् ।  
 निपुणं निरूप्य ।  
 वृक्षसेचनं रूपयति ।  
 भ्रमरबाधां रूपयति ।  
 शृंगारलज्जां रूपयति ।  
 मदनबाधां निरूप्य ।  
 संस्पर्शं रूपयित्वा ।  
 साभिलाषं निर्वर्ण्य ।  
 नालिनीपत्रे नखैर्निक्षिप्तवर्णां रूपयित्वा ।  
 शकुन्तला मुखं परिहरति नाट्येन ।  
 कुसुमावचयं नाटयन्त्यौ सख्यौ ।  
 पदान्तरे स्तलितं निरूप्य ।  
 पुष्पोच्चयं रूपयति ।  
 प्रियंवदा नाट्येन सुमनसो गृह्णाति ।  
 नाट्येन प्रसाधयतः ।  
 शकुन्तला घ्राडां रूपयति ।  
 नाट्येनालंकुरुतः ।  
 कोकिलरवं सूचयित्वा ।  
 गतिभंगं रूपयित्वा ।  
 अधिकारखेदं निरूप्य ।  
 निमित्तं सूचयित्वा ।  
 भीतिनाटितकेन ।  
 नाट्येनावतीर्य स्थिता ।  
 सावधानं निरूप्य दृष्ट्वा ।  
 रथाधिरोहणं नाटयति ।  
 नाट्येनावतीर्णः ।  
 निमित्तं सूचयित्वा ।

## मृच्छकटिक-

नाट्येन नूपुराण्युत्सार्य ।  
 बहुविधं नाट्यं कृत्वा तथा स्थितः ।  
 उभौ देवकुलप्रवेशं रूपयतः ।  
 द्यूतेच्छाविकारसंवरणं बहुविधं कृत्वा ।  
 बहुविधं नाट्यं कृत्वा स्थितः ।  
 संवाहकः सशोणितं मूर्च्छां नाटयन्भूमौ  
 पतति ।  
 प्रवेशं रूपयित्वा ।  
 उभौ नाट्येन प्रविश्योपविशतः ।  
 निद्रां नाटयन् ।  
 नाट्येन स्वपिति ।  
 विषवेगं नाटयति ।  
 नाट्येन सव्यहस्तमुष्णीकृत्य गृह्णाति ।  
 वधूर्माहं नाटयति ।  
 मूर्च्छां नाटयतः ।  
 लज्जां नाटयति ।  
 शृंगारचेष्टां नाटयन्ती चारुदत्तमालि-  
 ज्जाति ।  
 स्पर्शं नाटयन्प्रत्यालिङ्ग्य ।  
 नाट्येन परिक्रामति ।  
 नाट्येनाभरणान्यवतार्य रुदति ।  
 दक्षिणाक्षिस्पंदनं सूचयित्वा ।  
 इति नाट्येनाधिरुह्य रथं चालयित्वा ।  
 नाट्येन प्रवहणमारुह्यावलोकयति ।  
 नाट्येन संज्ञां ददाति ।  
 आर्यको हर्षं नाटयति ।  
 वामाक्षिस्पंदनं सूचयित्वा ।  
 भिक्षुर्नाट्येनाक्रोशति ।  
 शंकां नाटयित्वा ।  
 मोहं नाटयति ।  
 नाट्येन कण्ठे निपीडयन् मारयति ।

नाट्येनोद्गाद्य दृष्ट्वा ।

लज्जां नाटयति ।

चारुदत्तो भयं नाटयति ।

खड्गपातनं हस्तादभिनयन् ।

स्पर्शसुखमभिनीय ।

२२. याप्रमाणे 'नाटयति' 'रूपयति' या तच्चेत्या शाकुन्तलांत ३० व मृच्छकटिकांत ३४ नाट्यसूचना सांपडतात. या सूचनांपैकी शाकुन्तलांतील पंधरानाट्यसूचना व मृच्छकटिकांतील सोळा सूचना निरनिराळ्या मनःस्थितींत शरीरावरील भिन्नभिन्न विकार नटांनीं कसे दाखवावेत, यास उद्देशून आहेत व बाकीच्या नुसत्या शारीरिक क्रियांस अनुलक्षून आहेत. त्यांचाहि थोडा सूक्ष्म विचार केला असता त्या कशाकरितां दिल्या आहेत हे सहज कळून येण्यासारखे आहे. उदाहरणार्थ नाट्येनालंकुरुतः, नाट्येनाभरणान्यवतार्य, नाट्येन नूपुराण्युत्सार्य इत्यादि सूचना घेऊं. नाटकांत आभरणें, अलंकार घालीत नसत असें तर नाटकें वाचलीं असतां दिसत नाहीं. उदाहरणार्थ शाकुन्तल नाटक हें तर अंगठी हरवल्यामुळेंच कवीला इतकें सुंदर रीतीनें बसवतां आले आहे. मृच्छकटिकांतील सर्वच कथाभाग वसन्तसेनेच्या दागिन्यांवर जवळ जवळ अवलंबून आहे; तसेंच इतर नाटकांतहि दागिन्यांचा व विशेषतः अंगठीचा पुष्कळदा उल्लेख केलेला असून ती घेतांना किंवा देतांना पुष्कळदा नाट्येन असें नसल्याचें आढळून येतें. इतर नाटकें कशाला ! यासंबंधी मृच्छकटिकांतच आधार सांपडतो. मृच्छकटिकांत मुलाला देण्याकरितां वसंतसेना दागिने अंगावरून काढते तेव्हां वर दिलेली 'नाट्येनाभरणान्यवतार्य रुदति' म्हणून सूचना आहे, पण लगेच ते काढून झाल्यावर त्याला देतांना 'अलंकारैर्मृच्छकटिकां पूरयित्वा' अशी सूचना आहे. वसंतसेना दागिने काढतांना अंगावर दागिने नसतात म्हणून नुसता अभिनय करते व म्हणून 'नाट्येनाभरणान्यवतार्य' अशी सूचना आहे म्हणार्हे, तर तेच दागिने मातीच्या गाड्यांत घालीत आहे असें सांगतांना तिथें नाट्येन शब्द नको होता का ! मग तो तिथें कां घातला नाहीं ! तर याचें कारण असें कीं, पुस्ताभिनयांत सांगितल्याप्रमाणें तांद्याच्या पत्र्याचे, मेणाचे, अभ्रकाचे, दागिने असतील व ते काढतांना अंगावरून जपून काढावे लागत असतील म्हणून तिथे नटानें जपून व शास्त्रोक्त पद्धतीनें काढावेत म्हणून नटाकरितां ती सूचना दिली असली पाहिजे. बरें दागिने जरी खरे असले तरी ज्यांत लोकानुकरण करावयाचें असतें अशा नाटकांत, बायका जसे ते दागिने काढतात तसे काढावेत, याची सूचना देण्याकरतां वरिल नाट्येन हा शब्द घातला असला पाहिजे. तसेंच या सूचना आरोहण व अवतरण या ठिकाणीं विशेष दिसून येतात. आपल्याला जेव्हां सरोसरीच्या रधांतून उतरावयाचें असेल, सन्या देवळांत शिराव-

याचें असेल, त्यावेळीं आपल्या शरीराच्या क्रिया साहजिक रीतीनेच होत असतात, पण जेव्हां रुत्रिम केलेल्या यानांत चढउतर करावयाची असेल तेव्हां अर्थातच आपणास साहजिक पद्धतीनें जातां येतां येत नाहीं. या रुत्रिम गोष्टी नाजूक असल्यानें अगदीं हलकेंच पण सहज दिसतिल अशा कराव्या लागतात. रथ वगैरे चालविणें तर किती जपून करावें लागत असेल, हें अभिनवगुप्तानें दिलेल्या रथाच्या स्वरूपावरून सहज कळून येतें. त्याप्रमाणें जणू काय आपल्या मनांत ती खरीच मःनस्थिति उत्पन्न झाली आहे असें दाखविण्याकरितां नटानें कसा अभिनय करावा किंवा खऱ्याच रथांतून चढतउतरत आहोंत असें रुत्रिम रथ असताहि कसें दाखवावें, हें भरतानें सात्विक व आंगिक अभिनयांत सांगितलें आहे. त्याचा पुढें विचार येईल. आपल्याला सध्यां पहावयाचें तें एवढेंच कीं, नाटकांत या ज्या नाट्यसूचना असतात, त्यांचा अर्थ पाश्चात्य विद्वान् घेतात तसा नसून फक्त त्या त्या विशिष्ट कालीं, विशिष्ट प्रकारचे अभिनय नटानें कसे करावे, हें सांगण्याकरतांच त्या आहेत. त्यांवरून देखाव्याचा अभाव होता ह्या मताला पुष्टि तर मिळत नाहीच, उलट देखावे होते ह्या मतालाच पुष्टि मिळते.

२३. बरील नाट्यसूचनांवर ज्याप्रमाणें Keith नें देखावे दाखवीत नसत ही कल्पना बसविली आहे, तशीच Wilson नें हिंदूना इतक्या प्राचीन काळीं इतक्या प्रकारच्या गोष्टी करतां येणें अशक्य होतें, असें समजून त्यावर आपली देखाव्यांच्या अभावांची कल्पना बसविली आहे. पण भारतीयांचें जुनें वाङ्मय जसजसें उपलब्ध होत आहे, त्या त्या मानानें प्राचीन भारतीयांचें ज्ञान व संस्कृति या गोष्टी तत्कालीन इतर देशांतील लोकांच्या ज्ञानापेक्षां व संस्कृतीपेक्षां किती तरी बरच्या दर्जाच्या होत्या, हें दिसून येत आहे. नाट्यशास्त्र ज्याप्रमाणें इ. स. पूर्वी २०० ते इ. स. नंतर २०० पर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी झालें असें समजतात, तसेंच कौटिल्याचें अर्थशास्त्रहि इ. स. पूर्वी तिसऱ्या शतकापासून इ. स. च्या दुसऱ्या शतकापर्यंतच्या काळांत केव्हां तरी लिहिलें गेलें असावें, असें समजलें जातें. ह्या अर्थशास्त्रांत गृहचरणा कशी करावी, हें सांगतांना नाना तऱ्हेचे वाडे सांगितले आहेत व एक धक्का दिल्याबरोबर मोडून पडण्यासारखा जिना, मनुष्याला लपून रहातां येण्यासारखे पोकळ खांब, आंत शस्त्राखें लपवितां येण्यासारख्या देवांच्या मूर्ति, सहज पाडतां येण्यासारख्या भिंती, चोरदरवाजे, संदक इत्यादि प्रकार करण्यास सांगितले आहेत.<sup>३२</sup> या सर्वांवरून नाट्यशास्त्राचे काळीं आपली संस्कृति बऱ्याच बरच्या दर्जाची होती व आपलें शिल्पकलेचें ज्ञान पुष्कळच चांगल्यापैकी होतें, हें स्पष्ट दिसून येतें. जे लोक इतके कलाकुशल व शिल्पज्ञ होते त्यांना रंगभूमीवर दाखविण्यासारखें रुत्रिम देखावे करतां येत नसतील असें म्हणणें म्हणजे निव्वळ

दुग्गग्रह नव्हे काय ! ज्यांना भिंती रुत्रिम करितां येत असत त्यांना नाटकांतील रुत्रिम घरे कां करतां येऊं नयेत, व त्यांनीं ते देखावे कां दाखवूं नयेत ! शारीरशास्त्र किंवा प्राणिशास्त्र शिकविणाऱ्या शिक्षकाला उत्तम चित्रकला येत असेल तर तो मुलांना शरीराचे भाग समजावून देतांना अथवा निरनिराळ्या प्राण्यांची माहिती देतांना फळ्यावर कशा तरी चार रेषा काढून किंवा त्या भागांचें तोंडांनै नुसतें वर्णन करून कां सांगेल ! त्याच्या मनांत नसलें तरी त्याचे हात अगदीं सहज व स्वाभाविक शीतीनें खड्ड उचलून त्या त्या भागांचें फळ्यावर चित्र काढून दाखवितील. मालविकाभिनिमित्र शिकविणाऱ्या प्रोफेसराला जर गाण्याची शास्त्रीय माहिती असेल व गातां येत असेल तर तो मालविकेनें म्हटलेल्या श्लोकांतील काठिण्य काय आहे, तो कसा म्हटला पाहिजे, मूर्च्छना म्हणजे काय, इत्यादींची माहिती साहजिकपणेंच सप्रयोग देईल. तसेंच शिल्पकला माहीत नसेल तर लोक नुसत्या कल्पनेवर भागवितील, पण अर्थशास्त्रांत सांगितल्याइतकी शिल्पकला माहीत असल्यावरहि ते नुसत्या कल्पनेवर केव्हांहि अवलंबून राहणार नाहीत, नव्हे त्यांचें ज्ञान त्यांस राहूंच देणार नाही. मग शक्य तितक्या रुत्रिम पण हुबेहुब गोष्टी दाखविण्यांतच खरें वैशिष्ट्य असलेल्या नाटकासारख्या दृश्य कलेंत तर ते आपलें कौशल्यसर्वस्व खर्च केल्याशिवाय कसें राहतील ! तेव्हां कवींनीं दिलेल्या नाट्यसूचनांचा भलताच अर्थ करून किंवा इंग्लंडमधील मध्ययुगांतील लोक इतके शिल्पज्ञ नव्हते यावरून, भारतवर्षातील लोकांचेहि ज्ञान त्यांच्याच बरोबरीचें असलें पाहिजे, अशा तऱ्हेच्या पूर्वग्रहांनीं मन दूषित न करतां जर नाट्यशास्त्र किंवा नाटकें घाचलीं तर त्यावेळीं देखावे दाखवीत असल्याबद्दलची खात्री पटल्याशिवाय राहणार नाही. निःपक्षपातानें वाचल्यास नाट्यशास्त्रांत तर याविषयीं पुष्कळच आधार सांपडतात. गृहें, यानें, पर्वत, निरनिराळे प्राणी, शस्त्रास्त्रें, दागदागिने हे कशाचे करावेत हें त्यानें दिलेंच आहे, पण वेळोवेळीं या सर्व गोष्टी रुत्रिम, हलक्या व निरुपद्रवी कशा व कां तयार कराव्यात हेहि त्यानें बजावून बजावून सांगितलें आहे व अशा तऱ्हेनें रुत्रिम गोष्टी करणें यालाच नाट्यधर्मी म्हणतात असेंहि सांगितलें आहे. तसेंच पुढें नाट्यप्रयोग चालू असतांना त्यांत निरनिराळ्या आपत्ति कशा येऊं शकतात हें सांगतांना त्यानें

‘ अस्थानभूषणत्वं पतनं मुकुटस्य च भ्रंशः ।

व्यासि ( व्यक्ति ? ) स्यन्दनकुञ्जरसरोष्ट्रशिबिकाविमानयानानाम् ।

आरोहणावतरणैरनभिज्ञत्वं विहस्तत्वम्<sup>३४</sup> ।

इत्यादि गोष्टी सांगितल्या आहेत. यावरून या सर्व गोष्टी कारणपरत्वे नाटकांत आणीत असत, हें उघड दिसतें. बरें ह्या सन्या येणें अशक्यच आहेत, कारण एक तर जागा कमी व दुसरें म्हणजे त्या अवजड असणार. शिवाय सर्ती विमानें आणावयाचीं म्हटलीं तर कशीं आणणार; तसेंच सन्या शिबिकेंत बसणें उठणें काहीं कठिण नाहीं, मग ती इथें कशाला योजली; शिवाय ह्या सर्व गोष्टी कृत्रिम असत याबद्दल नाट्यशास्त्रांतच भरपूर पुरावा आहे. कारण

यद्द्रव्यं जीवलोके तु यथा लक्षणलक्षितं ।

तस्यानुकृतिसंस्थानं नाट्योपकरणं भवेत्<sup>३५</sup> ।

या व यापुढील तेरा श्लोकांत भरतानें कृत्रिम वस्तु, देखावे कसे व कां करावेत हें स्पष्ट तऱ्हेनें सांगितलें आहे. त्यानंतर सत्ताविसाव्या अध्यायांत प्रयोग चांगला झाला कीं नाहीं हें पाहण्याकरितां जे परीक्षक नेमावयाचे त्यांना लागणारे गुण सांगतांना त्यानें शिल्पकलाज्ञान हा एक गुण गणला आहे. जर त्यावेळीं शिल्पकलेचा रंगभूमीवर उपयोग करीत नसतील तर हा गुण सांगण्याचें कारण काय ! तसेंच नाट्यसिद्धि किती प्रकारच्या असतात हें सांगतांनाहि भरत म्हणतो:-

सुविभूषणता या तु सुमाल्याम्बरता तथा ।

विचित्रा रचना चैव समृद्धिरिति सा स्मृता ॥<sup>३६</sup>

यावरून उत्तम तऱ्हेचे अलंकार, भूषणें व देखावे या गोष्टी गुण मिळविण्यासाठीं सांगितल्या आहेत. या सर्वांवरून नाटकांत देखावे दाखवीत याचा नाट्यशास्त्रांत तर सबळ पुरावा आढळतो. आतां निरनिराळ्या नाटकांत प्रत्यक्ष देखावे दाखवीत असत कीं नाहींत, याला आधार काय काय सांपडतात तें पाहूं गेलें असतां देखावे दाखविण्याच्या बाबतींत आधार आहेत, असेंच दिसून येतें.

२४. नाटकांत ज्या ठिकाणीं नाट्यसूचना दिल्या आहेत त्या उगीच काहींतरी म्हणून दिल्या आहेत, असेंतर म्हणतां येत नाहीं. या सूचना देण्यांत नटानें तें नाटक करून दाखवितांना त्यांचा उपयोग करावा, असा ग्रंथकाराचा हेतु असणें उघड आहे. असें असूनहि जर त्या सूचना म्हणजे उगाच काहींतरी समजावयाच्या असतील तर मग काहीं म्हणावयाचें नाहीं; पण या सूचना खरोखरच नटांसाठीं असत व याप्रमाणेंच नाटक होत असे, याचा प्रत्यक्ष पुरावाच सांपडतो. दामोदर गुप्ताच्या कुट्टनमितांत शेवटीं शेवटीं रत्नावली नाटकाचा पहिला अंक करून दाखविल्याचें वर्णन आहें. नाट्यसूचनांस तें कितपत धरून आहे, यासाठीं खालीं काहीं तुलनात्मक उतारे दिले आहेत:-

( ३५ ) भा. ना. २१-१६७ ते १८० ( ३६ ) भा. ना. २७-२१

( ३७ ) कुट्टनमित ८५७-९२४

कट्टनीमत.

रत्नावली.

प्रावेशिक्यवसाने द्विपदीग्रहणान्तरे विशति सूत्री ।

नान्यन्ते सूत्रधारः ।

आहूय नटीं कृत्वा तथा समं स्वगृहकार्यसंलापम् ।

आर्ये इतस्तावत् ।

निश्चक्राम गृहिण्या सार्धं निःसरणगीतेन ।

इति निष्क्रान्तौ ।

आश्रित्यपरोद्घातं<sup>३६</sup> प्रविशेत् ततः सविस्मयोऽमात्यः ।

ततः प्रविशति यौगन्धरायणः ।

प्रासादमारुहन्तं कुसुमायुधपर्वचर्चरीं द्रष्टुम् ।

( ऊर्ध्वमवलोक्य ) अथे कथमा-

निर्दिश्य वत्सराजं समनन्तरकार्यसिद्धये निरगात् ॥ रूढो देवः प्रासादमिति निष्क्रान्तः ॥

ततः प्रविशति प्रासादस्थौ

विस्मयतिस्म नरेन्द्रः प्रासादगतः समं वयस्येन ।

राजा विदूषकश्च ।

वासवदत्ताप्रहिते नृत्यंत्यो प्रविशतश्चेदयो ॥

ततः प्रविशतो....चेदयो ।

इत्यादि. यावरून हें स्पष्ट ध्यानांत येईल कीं, या नाट्यसूचनांचे आधारावरच नटवर्ग नाटक करून दाखवीत असे. वरील दोन्ही ग्रंथांत प्रासादगत राजाचा प्रवेश दाखविला आहे. तो प्रासादाशिवाय दाखवीत असतील, अशी कल्पना करा-वयास काय प्रमाण आहे ? मृच्छकटिकांत मदनिका व शर्विलक बोलत असतांना वसंतसेना ( गवाक्षेन दृष्ट्वा ) खिडकींतून पाहाते अशी नाट्यसूचना आहे. हें दाखवा-वयाचें म्हणजे गवाक्ष दाखविण्याची कांहीं तरी व्यवस्था असल्याशिवाय कसे दाखवावयाचें ? पुढें ती चारुदत्तासंबंधीच्या गोष्टी ऐकून मूर्च्छा आल्याचा अभिनय करते. या सर्व गोष्टी तिनें खोली सारखें कांहीं असल्याशिवाय कशा करावयाच्या ! याच नाटकांत या प्रवेशाच्या आधीच्या प्रवेशांत म्हणजे शर्विलक जेव्हां चोरो करा-वयास जातो, तेथें, चारुदत्त व विदूषक दोघेहि झोंपेत असतात व नंतर शर्विलक येतो. तेथील नाट्यसूचना पुढीलप्रमाणें आहेत:- “ ततः प्रविशति शर्विलकः । नभोऽवलोक्य सहर्षम् । भित्तिं परामृश्य । ( भिंतीला पाडावयाचे भोंक अमुक प्रकारचें पाडावयाचें ठरवून जानव्यानें भित मोजावयाची ठरवितो ) तथा कृत्वा-मापयित्वा-अव-लोक्य च । यज्ञोपवीतेनाङ्गुलिं बद्ध्वा विषवेगं नाटयति । चिकित्सां कृत्वा । पुनः कर्म कृत्वा दृष्ट्वा च । ( प्रदीपं ) । पुनः कर्म कृत्वा । प्रविश्य दृष्ट्वा च । इतस्ततो दृष्ट्वा सालिलं गृहीत्वा क्षिपन्सशंकम् । पृष्ठेन प्रतीक्ष्य कपाटमुद्घाट्य । ” जर रंगभूमीवर खोलीप्रमाणें व्यवस्था करीत नसतील तर या नाट्यसूचनांचा अर्थ काय ? हाताला भित लागणें, ती मोजणें, तिला भोंक पाडूं लागणें, मधेंच थांबणें, परत इष्ट आका-राचें पूर्ण छिद्र पाडणें, या गोष्टी तो नुसत्या हवेंतच करीत होता असें समजावयाचें कीं काय ! नाटकांत दोन पात्रे एकाच स्थळीं एकाच काळीं असतांना दुसरें जणूं काय आपल्याला दिसलें नाहीं असें समजून बोलत नाहीं, असें नाहींत, पण हें संभा-

षण असतें, तें कितीसें असणार ! तें थोडकें असलें तर प्रेक्षक समजू शकतील. पण शर्विलकाच्या भाषणासारखें लांबच लांब निरनिराळे अभिनय करण्यासारखें भाषण, तो चारुदत्तास पहात असतांही त्यास चारुदत्त दिसत नाही असें समजून करावयाचें म्हटलें, म्हणजे किती चमत्कारिक दिसेल ! अशा तऱ्हेच्या भाषणांत प्रेक्षकांना मजा वाटण्याच्या ऐवजी कंटाळाच येईल. प्रत्यक्ष निजलेला चारुदत्त, निजलेला विदूषक, तेवत असलेला दिवा, मृदंग, पणव, पुस्तकें इत्यादि शर्विलकानें वर्णिलेल्या गोष्टी डोळ्यांपुढें दिमत असतां, आधीं कांहींच दिसत नाही असें समजून भोंक पाडावयाचें, मग दिवा दिसत आहे असें पाहून कोणी पाहील कीं काय ह्या भीतीनें दिवा मालवावयाचा, मग निजलेल्यांना पहावयाचें, असे अभिनय करित गेल्यास ते मनोरंजक होण्याऐवजी, पराकाष्ठेचे कंटाळवाणेच होतील. बरें, ह्यांत वर्णिल्याप्रमाणें प्रत्यक्ष नाटक करित नसतील म्हणावें, तर तसें दिसत नाही. कारण एकतर गाळणार गाळणार म्हणजे कोणते अभिनय गाळणार व विसंगतीचा दोष आल्याखेरीज कसे गाळणार ! शिवाय प्रत्यक्ष रत्नावलीचा प्रयोग वर्णिलेल्या कुट्टनीमतांत तर राजा प्रासादावर येतो इत्यादि नाटकांत दिल्याप्रमाणें वर्णन आहे. तेव्हां इतका भरपूर पुरावा असतां आणि रुचिम देखावे नव्हतेच असें प्रतिपादन करण्यांत इतके अडथळे येत असलेले दिसत असतां, नाटकांत दिलेल्या आधारावरून, शास्त्रांत सांगितलेल्या शास्त्राधारा वरून व अर्थशास्त्रांत सांगितलेल्या प्रत्यक्ष आचारावरून, तेव्हां देखावे दाखविण्याची व्यवस्था करितच असतील, असेंच म्हणणें बरोबर हेणार नाही काय ! नाट्यशास्त्रांत सांगितल्याप्रमाणें हे देखावेहि करणें कठिण नाही. उदाहरणार्थ वसन्तसेनेच्या घराची नक्कल करावयाची म्हणजे चित्रविचित्र रंगाचे कपडे डकविलेल्या किल्लिंजाच्या फळ्या रंगभूमीवर उभ्या करणें व त्यांना खिडकीच्या अकाराचें भोंक पाडणें, ही कांहीं इतकी कठिण असाध्य गोष्टी नाही. तसेंच चारुदत्ताचें घर किल्लिंजाच्या फळ्यांनीं करणें व एकाबाजूस त्या फळींत पूर्ण कुम्भाच्या आकाराचे फळीचे तुकडे काढून ते अलगत त्यांत बसवून ठेवणेंहि कांहीं कठिण नाही. कारण Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें इथें भोंक पाडल्यासारखें नुसतेंच अभिनयानें दाखवीत असतील असेंहि म्हणतां येत नाही. कारण नाट्येन स्वपिति, विषवेगं नाटयति, अशा अभिनयदर्शक सूचनाहि इथेंच दिल्या आहेत. वरील दोन गोष्टींचा नुसता अभिनय करून दाखवावयाचा असतां, त्यानें जशा त्या सूचना घातल्या, तशीच सूचना इथें नुसता खोटा अभिनय करावयाचा असतांना घातली नसती काय ! देखावे नसतील असें समजल्यास इतर नाटकांतहि किती तरी अडचणी उत्पन्न होतील. तेव्हां अशीं कांहीं निरनिराळ्या नाटकांतलीं स्थळें पाहून हा लांबविलेला भाग पुरा करूं.

२५. उत्तर रामचरिताच्या सहाव्या अंकांत 'रामः पुष्पकादवतरन्,' अशी



सूचना आहे. इथें विमान खरें आणणें तर अशक्यच. बरें विमानाचें प्रत्यक्ष कांहीं तरी चिन्ह नसतां नुसतां अभिनयच करून दाखवावयाचा असेल तर 'पुष्पकादवतरन्' असें घालण्यांतच कवीला विशेष काय मिळत होतें ! विमान आणण्याची पद्धत नसतां अशी सूचना घालून रामाला उगीच कांहीं तरी विशिष्ट प्रकारचे हातपाय हल-विण्यास लावण्यांत कवीला मोठेपणा घेण्याऐवजीं कमीपणाच येईल. तेव्हां भवभूतीसारख्याच्या मार्थी हा मूर्खपणा लादण्याच्या ऐवजीं, विमानाची प्रतिकृति करीत असल्या-बद्दल हा पुरावा आहे असें म्हणणें बरोबर नाही काय ! जी अडचण वरील सूचनेंत तीच शाकुन्तलांतील 'ततः प्रविशति सशरचापहस्तो राजा रथेन सूतश्च' ह्या सूचनेंत आहे. वेणीसंहारांत 'ततः प्रविशति प्रहारभूर्छितं रथस्थं दुर्योधनमपहरन् सूतः । रथादवतीर्य सगर्वं साकूतम् । ततः प्रविशति शस्त्रप्रहारव्रणवद्दृष्टिकालंरुतकायः सुन्दरकः । ततः प्रविशति रथयानेन गान्धारी संजयो धृतराष्ट्रश्च ।' इत्यादि सूचना आहेत. मूर्छित राजानें रथांत बसल्याचा अभिनय रथाशिवाय कसा करावयाचा व धुंदीवर येऊन त्यानें उतरावयाचें तरी कसें ! इथें तर नुसत्या अभिनयानें रथांत बसल्याचें दाखविणें अशक्यच आहेना ! इथें मग ह्या सूचनेचा अर्थ काय करावयाचा ! हा नुसती वाचकांकरितांच आहे कीं काय ! जी गोष्ट नाटकांत करून दाखवितां येणार नाही ती नाटकांत घालण्याचें काय कारण ! शिवाय राजा म्हणजे कधीं जमिनीवर बसत नाही किंवा पायानें चालत नाही अशांतली गोष्ट नव्हती. रणसंग्रामांत मूर्छित झालेल्या राजास बाजूस निजवून त्याची मूर्च्छा दूर करीत परिजिन बसला आहे, अशा अर्थाची नाट्यसूचना घालण्यास हरकत नव्हती. जर तेव्हां रथ आणीत नसते तर हीच सूचना जास्त स्वाभाविक झाली असती. तसेच जखमांवर पट्या बांधलेला सुन्दरक येतो म्हणून सुन्दरकाचे, वर्णन आहे त्यावरूनहि सुन्दरकाची भूमिका घेतलेला नट अंगावर पट्या बांधूनच येत असे असें सिद्ध होतें. पुढील सूचनेंत अंध धृतराष्ट्र व गान्धारी येतात म्हणून आहे. इथेंहि तीं नुसतीं येतात असें कवीला घालतां येत नव्हतें का ! राजा व राणी असतील तिथें रथ हा असलाच पाहिजे असा नियम तर नाहीच. अनेक ठिकाणीं तीं नुसतींच येत असलेलीं दिसतात. हीं अंध म्हणून रथांतून येतात म्हणावें, तर रथ तेव्हां आणीत नसत. मग ही सूचना कशाला ! प्रेक्षकांनीं या अंधांचे, रथांत बसल्याचे हावभाव पाहण्यासाठीं कीं काय ! अंधांना नुसतें चालत जाणेंहि कठिण असतें, मग हावभाव करणें अधिक कठिण नाही काय ! तेव्हां या सर्वांवरून तीं दोघेंहि तेव्हां रंगभूमीवर रथांतून यावीत, याच हेतूनें ही सूचना दिली असली पाहिजे व त्याप्रमाणें ते येत असले पाहिजेत. मालविकाग्निमित्रांत 'रचित-पल्लवावतंसा सलीलमशोकाय पदं प्रहिणोति ।' अशी सूचना आहे. ही सूचना तेव्हां अशोकाच्या झाडासारखें काहीं आणून ठेवीत असतील, हेंच सूचवित नाही

काय ! इथें ती नुसती हवेंत-पोंकळींत-लाथ मारते अशी ती सूचना देण्यांत कवीची इच्छा आहे काय ! ह्या तऱ्हेच्या अनेक नाटकांतील अनेक नाट्यसूचना दाखवितां येतील व त्या आहार्याभिनय दाखवीत असत याची खातरी पटवून देतील. सांगावयाचे तात्पर्य इतकेंच कीं, आहार्याभिनयाचा Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें क्वचित् ठिकाणींच उपयोग करीत असत, असें नसून त्याचा पूर्ण उपयोग करीत.

२६. नाट्यशास्त्रांत ज्या निरनिराळ्या गति व निरनिराळे अभिनय सांगितले आहेत, ते कृत्रिम गोष्टींच्या ठिकाणीं खऱ्या गोष्टींचा अभिनय कसा करावा एवढ्या साठींच सांगितले आहेत. नटास ज्या व्यक्तीची भूमिका घ्यावयाची असते, त्या व्यक्तीचे मनोविकार आपल्या मनांत उत्पन्न झाले आहेत, असें दाखविण्यासाठीं ज्या प्रमाणें खऱ्या मनोविकारांचे वेळीं जे शारीरिक फेरफार होतात, त्यांचा अभ्यास नटास करावा लागतो, त्याच प्रमाणें ज्या परिस्थितीचें वर्णन करावयाचें, ती पात्राच्या सभोंवतालची परिस्थितीहि कृत्रिम दाखवावयाची असल्यानं स्वाभाविक परिस्थितींत शरीराचें चलन वलन कसें होतें ह्याचाहि नटास अभ्यास करावा लागतो. ह्या दुसऱ्या प्रकारच्या अभिनयास आंगिक अभिनय म्हटलें आहे.

## आंगिक अभिनय

२७. आंगिक अभिनय म्हणजे अंगानें केला जाणारा अभिनय. या अभिनयाचा पूर्ण विचार करण्यापूर्वीं आंगिक अभिनय करून दाखविणारे नट व नर्तक आणि त्यांनीं करून दाखविलेला अभिनय म्हणजे नाट्य व नृत्य, यांतील भेद प्रथम नीटपणें ध्यानांत ठेवला पाहिजे. या दोन शब्दांचा नेहमीं व विशेषतः आंगिक अभिनयाचे बाबतींत फार घोटाळा होतो. नृत्याचा आंगिक अभिनय निराळा व नाट्याचा आंगिक अभिनय निराळा, ही गोष्ट ध्यानांत न राहिल्यानें नाट्यांतील अभिनय नृत्यांत व नृत्यांतील अभिनय नाट्यांत घालून बरेच विद्वान् लोकहि अभिनयावर व नाट्यशास्त्रकार भरतावर टीका करतात. आंगिक अभिनय सांगतांना ह्याप्रमाणें घोटाळा होऊं नये म्हणून आधींच नाट्य म्हणजे काय व नृत्य म्हणजे काय, हें समजून घेऊन नंतर नाट्याभिनय कसा करावयाचा व नृत्याभिनय कसा करावयाचा तें पाहूं.

२८. वैदिक वाङ्मयांत नट व नर्तक हे शब्द सांपडत नाहींत. नृत् म्हणजे नाचणारी स्त्री हा शब्द उषःसृक्तांत सांपडतो<sup>४०</sup> आणि जैमिनिय<sup>४१</sup> ब्राह्मणांत नृत्य-गीत यांचा उल्लेख केलेला आढळतो. पाणिनीनें या नृत् शब्दाची सिद्धि 'नृति-

शृङ्खः ३३ । ' या उणादि सूत्राने केली आहे. तैत्तिरीय ब्राह्मणांतील पुरुषमेधांत जे बलि सांगितले आहेत त्यांत शैलूष शब्द सांगितला आहे<sup>४३</sup>, पण तो नटाचा वाचक आहे की नर्तकाचा वाचक आहे या बद्दल मतभेद आहे. पाणिनीने मात्र नट शब्दाची व्युत्पत्ति " जनिदाच्युसृष्टुमदिषमिनमिभृत्भ्य इत्वन-त्वन-त्वण-किण्-शक्-स्य-ढ-डटाटचः " या उणादि सूत्राने<sup>४४</sup> नम् धातूपासून दिली आहे. भट्टोजी दीक्षिताने या सूत्रावर व्याख्यान करतांना ' नमति इति नटः शैलूषः ' असे विवरण केले आहे. अभिनवगुप्तानेहि एकोणिसाव्या अध्यायांतील एकशेविसाव्या श्लोकावर टीका करतांना ' नट नतौ इति नमत् स्वभावत्यागेन प्रह्वीभाव लक्षणं । ये त्वन्ये नट नृत्तौ इत्यादि पठन्ति तन्मतेऽपीह नमनं । नट शब्दो 'जनिदाच्यु-' इत्युणादि सूत्रेण व्युत्पादितो गृहीतव्यः । ' अशी नट शब्दावर टीप दिली आहे. नाट्यशास्त्राच्या या अध्यायांत व इतर सर्वत्रहि नट शब्दाचा अर्थ निरनिराळ्या स्थितींचे अनुकरण करणे असा दिला आहे. यासच अनुसरून धनंजयाने दशरूपांत

“ अवस्थानुर्कृतिर्नाट्यं

दशधैव रसाश्रयम् ”

असे नाट्याचे व ' अन्यद्वावाश्रयं नृत्यम् ' असे नृत्याचे लक्षण दिले आहे. धनिकाने या भेदांची फोड फारच चांगल्या रीतीने केलेली आहे. तो म्हणतो " रसाश्रयान्नाट्याद्वावाश्रयं नृत्यमन्यदेव । तत्र भावाश्रयामिति विषयभेदान्नृत्यमिति नृतेर्गात्रविक्षेपार्थत्वेनाङ्गिकबाहुल्यात्तत्कारिणु च नर्तकव्यपदेशाल्लोकेऽपि चात्र प्रेक्षणीयकमिति व्यवहारान्नाटकादेरन्यन्नृत्यम् । तद्देहत्वाच्छीगदितादेरवधारणोपपत्तिः । नाटकादिच रसविषयम् । रसस्य च पदार्थाभूतविभावादिकसंसर्गात्मक वाक्यार्थहेतुकत्वाद्वाक्यार्थाभिनयात्मकत्वं रसाश्रयमित्यनेन दर्शितम् । नाट्यमिति च ' नट अवस्पन्दने ' इति नटेः किञ्चिच्चलनार्थत्वात्सात्त्विकबाहुल्यम् । अतएव तत्कारिणु नटव्यपदेशः । यथाच गात्रविक्षेपार्थत्वे समानेऽप्यनुकारात्मकत्वेन नृत्तादभ्यन्नृत्यं तथा वाक्यार्थाभिनयात्मकान्नाट्यात्पदार्थाभिनयात्मकमन्यदेव नृत्तामिति । " नंदिकेश्वराच्या अभिनयदर्पणांत " नाट्यं तन्नाटकेशेन योज्यं पूर्वकथायुतं । " असे नाट्याचे व " रसभावव्यंजकादियुतं नृत्यमित्येते । " असे नृत्याचे लक्षण केले आहे. भट्टोजी दीक्षितानेहि तिङन्त प्रकरणांत भ्वादिगणांतील षटादि धातूंत असलेल्या नट नृत्तौ या धातूंत व पूर्वी गेलेल्या णट नृत्तौ या धातूंत पुढील प्रमाणे

( ४२ ) पाणिनी उणादिसूत्र १४ ( ४३ ) तै. ब्रा. ३-४-२-१

( ४४ ) पाणिनी उणादिसूत्र ५५४ ( ४५ ) द. १-७

( ४६ ) द. १-७

( ४७ ) द. १-९

( ४८ ) द. १-९ पुढील गद्य

फरक दाखविला आहे:- 'पूर्वं पठितस्य नाट्यमर्थः । यत्कारिषु नटव्यपदेशः । वाक्यार्थाभिनयो नाट्यम् । घटादौ तु नृत्तं नृत्यंचार्थः । यत्कारिषु नर्तकव्यपदेशः । पदार्थाभिनयो नृत्यम् । गात्रविक्षेपमात्रं नृत्तम् । '

२९. वर सांगितलेल्या ह्या सर्व मतांवरून नाट्य व नृत्य यांतील भेद करावयाचा म्हणजे, एकाद्या सरस व सुसंगत कथाभागाचें अनुकरण करणें, तो कथाभाग साभिनय वरून दाखविणें म्हणजे नाट्य व एकाद्या विशिष्ट वाक्यांतील कांहीं पदांच्या अर्थाचा अभिनय करून दाखविणें म्हणजे नृत्य. उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांतील राजाच्या समोर मालविका येऊन ' दुल्लहे! पिओ मे तस्सि भव हिअभ णिरासं ' इत्यादि चतुष्पद वस्तु गाऊन नंतर त्या गायनाचा जो यथारस अभिनय करून दाखविते, तें नृत्य. यांत मालविका शर्मिष्ठेनें म्हटलेली चीज जरी गाऊन व अभिनय करून दाखविते, तरी तिनें शर्मिष्ठेचा वेष घेतला नसल्यानें व शर्मिष्ठेस भोंवतालची इतर परिस्थितिहि मालविकेभोंवतीं कृत्रिम रीतीनें तयार केली नसल्यानें त्यास नाट्य असें न म्हणतां नृत्य म्हणावें लागतें. पण याच नाटकांत इतर ठिकाणीं जेव्हां तें नृत्य करणाराच नट मालविकेचा अभिनय करीत असतो, तेव्हां स्वऱ्या मालविकेच्या सर्व अवस्थांचें तो अनुकरण करीत असतो. त्याचा वेषहि तिच्यासारखाच असतो व इतर सर्व परिस्थितिहि तशीच असते. म्हणून बाकीच्या ठिकाणीं त्या नटानें मालविकेचा केलेला अभिनय हें नाट्य, व मालविकेनें शर्मिष्ठेचा केलेला अभिनय हें नृत्य. या ठिकाणीं जर गणदासानें तिला शर्मिष्ठेचा वेष देऊन, व दुसऱ्या एकाद्या पात्रास ययातीचा वेष देऊन, तो शर्मिष्ठेच्या नजरेस पाडून, तिजकडून जर वरील श्लोक म्हणविला असतां तर मात्र उत्तररामचरितांत किंवा प्रियदर्शिकेंत केलेल्या नाटकांतर्गत नाटकाप्रमाणें तें एक लहानसें नाटकच झालें असतें व मग त्याच श्लोकाचा अभिनयहि मालविकेनें निराळ्या तऱ्हेनें केला असता. नृत्य करीत असतां, ययाति राजा प्रत्यक्ष समोर नसल्यामुळे राजदर्शन हेंहि तिला अभिनयानेंच करून दाखवावें लागलें. राजा आपणास दिसला, ही गोष्ट तिला ' कृत्वा पताकौ मूर्धस्थौ किंचित्प्रचलिताननः ' ह्यांत सांगितल्याप्रमाणें अभिनय करून दाखवावी लागली. पण ययाति प्रत्यक्ष समोर दिसत असता, म्हणजेच ययातीचें रूप घेतलेला नट जर समोर असता, तर तसा अभिनय करण्याचें कारण नव्हतें. नृत्य आणि नाट्य ह्यांतील हा भेद लक्षांत ठेवून नाट्यशास्त्रांतील आंगिक अभिनयाचे अध्याय वाचले म्हणजे त्यांतील कोणता अभिनय नाट्याचे वेळीं व कोणता अभिनय नृत्याचे वेळीं करावयाचा, हें नीटपणें समजून येईल.

३०. येथें अशी एक शंका येण्याचा संभव आहे कीं, संस्कृत नाटके वाचलीं असतां मालविकाग्निमित्र, रत्नावलि या सारख्या एकाद दुसऱ्या नाटकांतच क्वचित् ठिकाणीं नृत्याचा उपयोग केलेला आढळतो. यावरून नाटकांत नृत्य करून दाखविण्याचा प्रघात दिसून येत नाही आणि असें असतां हि भरतानें नाट्यशास्त्रांत नृत्याचें इतकें सविस्तर वर्णन कशासाठीं केलें ? नृत्य या दृष्टीनें त्याला महत्त्व असेल, पण नाटकदृष्ट्या त्याला महत्त्व काय ? याचें उत्तर असें आहे कीं, नृत्याचा थोड्या प्रमाणांत उपयोग करित असतील असें जें वाटतें, तें चूक असून नृत्याचा उपयोग नाटकांत पुष्कळच केला जात असे. याचें वर्णन संस्कृत नाटकांत न दिसण्याचें कारण असें कीं, कोणत्या ध्रुवा चालूं असतां कोणत्या प्रकारचें नृत्य कोणत्या प्रसंगीं करावयाचें तें ठरूनच गेलेलें होतें. कवीस या बाबतींत कांहींच लिहावें लागत नसे. कवीनें अंक लिहावेत व त्या अंकांतील वर्णनास अनुसरून अंकांच्या आरंभीं व शेवटीं ध्रुवा म्हटल्या जात असतां नर्तकींनीं नृत्य करावें, अशी पद्धतच होती. याप्रमाणें ध्रुवा म्हणत असत, ह्या विषयीं नाट्यशास्त्रांतील ध्रुवावर्णनाशिवाय दुसराहि एक आधार सांपडतो. वर उल्लेखिलेल्या कुट्टनीमतांत रत्नावली नाटकाच्या आरंभींच “प्रावेशिक्यवसाने द्विपदीग्रहणान्तरे विंशति सूत्री ।” असा उल्लेख आहे. हें कुट्टनीमतांतील वर्णन मूळ नाटकास किती धरून आहे, हें मागें सांगितलेंच आहे. मूळ पुस्तकांत ध्रुवेविषयीं मात्र यत्किंचितहि उल्लेख नाही. मग इतर सर्व गोष्टी रत्नावली नाटकावरहुकूम असतां ध्रुवासंबंधींच जो जास्त उल्लेख आहे, त्यावरून नाटकांत जरी ध्रुवा दिल्या नसल्या, तरी प्रत्यक्ष नाटक करून दाखवितांना नाटकांतील वर्णनानुरूप ध्रुवा म्हणत असत, असें स्पष्ट दिसून येतें. पूर्वरंगांत ध्रुवा म्हणत असत, हें तर नाट्यशास्त्रांत सांगितलें आहेच, पण ध्रुवांच्या अध्यायांत पुढील अंकास अनुसरून साभिनय ध्रुवा म्हणावी, तसेंच अंक संपल्यावर समारोपादाखलहि ध्रुवा म्हणावी असेंहि<sup>५२</sup> सांगितलें आहे. ह्या ध्रुवांची साधारण कल्पना उग्रमंगल या नाटकांतील वेन्नवतीच्या तोंडीं घातलेल्या पद्यांवरून येण्यासारखी आहे. या नाटकांत प्रत्येक अंकाचे आरंभीं वेन्नवती येऊन पुढील अंकांतील कथाभाग साभिनय गान करून सुचविते. उदाहरणार्थ बंदांत पडलेल्या लक्ष्मणसिंग राजास ज्या अंकांत राणी पद्मावती सोडविते त्या अंकाचे आरंभीं वेन्नवती--

रघुनाथ बद्धपाशीं । केला न सोडि त्यासीं ।

भरला अहीस ताठा । म्हणवी बलाढ्य मोठा ।

प्रभुची अगाध लीला । करि वज्र ती फुलाला ।

पति सोडवोनि महिला । अहिलाहि दंडि महिला ।

हे गीत म्हणून पुढील अंकांत होणाऱ्या लक्ष्मणार्जुनाच्या सुटकेची सूचना देते. असो. या ध्रुवासंबंधी विशेष विचार करण्याचें हें स्थळ नव्हे. आपल्यास पहावयाचें तें एवढेंच कीं, नाटकांच्या दिलेल्या प्रतींत जरी ध्रुवासंबंधी उल्लेख नसला तरी प्रत्यक्ष नाटक करतांना ध्रुवांचा उपयोग करीत असत. ध्रुवा म्हटल्या जात असत, ह्याबद्दल जसे आधार वर दाखविले आहेत तसेच ध्रुवा म्हटल्या जात असतां नर्तकी त्या ध्रुवांचा अर्थसूचक अभिनय करीत असत, यालाहि नाट्यशास्त्रांतच आधार सांपडतो. कारण नाट्यशास्त्राच्या बाबिताव्या अध्यायांत.

नाट्यायितमुपचारैर्यत्क्रियतेऽभिनय सूचना नाट्ये

कालप्रकर्षहेतोः प्रवेशकैः संगमो यावत् ॥

स्थाने ध्रुवास्वभिनयो यत्क्रियते हर्षशोक्रोपायैः ।

भावरससंप्रयुक्तैर्ज्ञेयं नाट्यायितं तच्च ॥ <sup>५३</sup>

या श्लोकावरून प्रवेशक सुरू होण्याचे आधीं, ध्रुवा म्हटल्या जात असतां, भावसूचक नृत्य करीत असत, असें स्पष्ट दिसून येतें.

३१. याप्रमाणें नाटकांत वेळोवेळीं या ध्रुवा म्हणणें व त्यांजबरोबरच साभिनय नृत्य करणें, ह्या नाटकांतील दोन अतिशय महत्त्वाच्या गोष्टी समजल्या जात असत आणि म्हणूनच भरतानें नाट्यशास्त्रांत या नृत्यास व ध्रुवास इतकें महत्त्व देऊन यांचें विस्तृत वर्णन केलें आहे.

३२. बरील वर्णनावरून प्राचीन काळीं नाटकांत, नृत्यास व गायनास असलेलें महत्त्व व त्याचप्रमाणें नाट्य व नृत्य यांमधील फरक, यांपैकीं पुष्कळशा गोष्टी विशद झाल्या आहेत. या गोष्टी नीटपणें लक्षांत न ठेवतांच जर नाट्यशास्त्र वाचूं लागलें तर वाचणाराचा अतिशय घोटाळा उडण्याचा संभव आहे. नव्हे Keith सारख्या विद्वानाचा घोटाळा उडालाहि आहे. याचें कारण असें कीं, भरतानें अभिनयाचें वर्णन करतांना नाट्याभिनय कोणता व नृत्याभिनय कोणता याविषयीं कोठेंच उल्लेख केलेला नाही—नव्हे—मुळांतच नाट्य व नृत्य यांतील भेदहि विशेष प्रकारें सांगितला नाही. अभिनयाचें वर्णन करतांना त्याचे मुख्य चार भेद पाहून

त्यांचें अनुक्रमें वर्णन केलें आहे. नाट्याचा व नृत्याचा दोहोंचाहि अभिनय आंगिक अभिनयांत येत असल्यानें व त्यानें नाट्य नृत्यांतील फरक न सांगितल्यानें साहजिकपणेंच त्यांत घोटाळा उडतो व हा घोटाळा नुसता नाट्यनृत्यभेदांतच न राहून त्याचा परिणाम आहार्याभिनयावरहि होतो. म्हणून जरी नाट्यनृत्यांतील फरक इतका वेळ सांगितला आहे, तरीहि पुनरुक्तीच्या दोषास न जुमानतां तो आणखी एकदां स्पष्ट सांगितलेला बरा. कारण एकतर 'अधिकस्याधिकं फलम्' ह्या न्यायानें तो जास्त स्पष्ट होईल आणि त्याचबरोबर वरील घोटाळ्यानें आहार्याभिनयाच्या अभावाची मिथ्याकल्पनाहि दूर होईल.

३३. नाट्य करणाऱ्या नटाला ज्या मनुष्याचें अनुकरण करून दाखवावयाचें असेल त्यासारखा पोषाख, रंग, रूप घेऊन आणि तो त्या त्या रसांत स्वाभाविकपणें कसा बोलला असता तें लक्षांत घेऊन, अगदीं सहज व स्वाभाविक दिसेल असाच अभिनय करावयाचा असतो. त्याला त्या त्या भूमिकेला योग्य असें भाषण करावयाचें असल्यानें त्या भाषणांतील प्रत्येक शब्दाचा हानानें अभिनय करावा लागत नाही. तो तो विवक्षित रसभाव उठून दिसण्याकरितां, त्याला आपल्या चेहऱ्यावर त्या त्या रस-भावाला अनुकूल असे हावभाव मुख्यत्वेकरून आणावयाचे असतात. हस्तपादांचाहि त्याला त्यांत उपयोग करावा लागतोच; पण तो किती ! तर स्वाभाविक स्थितींत मनुष्य बोलत असतांना करील इतकाच. कारण तो शब्दांस उच्चारित असल्यामुळें त्या शब्दांबरोबरच 'संपृक्त' असलेला त्यांचा अर्थ प्रेक्षकांचे मनांत उत्पन्न होत असतो. उदाहरणार्थ एका नटास दुसऱ्या नटाला "मी दूर गेल्यानंतर मला एक रम्य उद्यान दिसलें. तिथें लहान लहान पक्षी उडत होते; गुलाबाचे ताटवेचे ताटवे फुलून राहिले होते. मी त्यांतलें एक फूल तोडून त्याचा वास घेतला व बाजूस दृष्टी वळवली तों मला एक तपस्व्याचें घर दिसलें. मी जरापुढें जात आहे, इतक्यांतच त्या घराचा मालक एक वृद्ध तपस्वी घराच्या बाहेर येतांना दिसला" इत्यादि प्रकारचें वर्णन सांगावयाचें असल्यास, वरील वर्णन सांगत असतां तो दूर गेल्याचें सांगतांना बाजूस हात लांब करील. रम्य उद्यानासंबंधीचें वर्णन करतांना चेहऱ्यावर प्रसन्नता आणून त्याला अनुकूल असे विकार भुंवया, दृष्टि, नासिका यांवर दाखवील, तसेंच गुलाबाच्या वासाचे बेळीं काय वाटेल तें दाखविण्याकरतां तो वरीलच अभिनय करील. तपस्व्याचें घर दिसणें, तो दरांत आलेला दिसणें, याहि गोष्टी तो तोंडावरील फरकाचे द्वारें व फारच झालें तर दूरवर हात पसरून करील. पण हाच अभिनय नर्तकास करावयाचा झाल्यास त्याला अगदीं निराळ्या तऱ्हेनें करावा लागेल. कारण नर्तकास आपल्या मनांतील भाव दुसऱ्यास कळविण्यास शब्दांची मदत नसते. गायकानें गाणें म्हटल्या नंतर नर्तकानें यथारस अभिनय करावयाचा असतो, याला पुष्कळ ठिकाणीं आधार सांपडतो. नाट्यशास्त्रांत पूर्वरंगाचें

वर्णन करतांना गायकांनीं आधीं गाणें म्हणावें व मग नर्तकींनीं नृत्य करावें, असें सांशितलें आहे. तसेंच नाटकांतूनहि दिसून येतें. उदाहरणार्थ मालविकाग्नि-  
मित्रांत मालविका आधीं गाणें म्हणते व नंतर यथारस अभिनय करते, असेंच आहे. तेव्हां नृत्य हें मूक गायनच असतें. मुक्या माणसाला आपल्या मनांतील भाव समजाऊन देण्यास जसा जास्त अभिनय करून दाखवावा लागतो, तसा बोलक्या माणसास लागत नाही. एकाद्या मुक्या मुलाच्या हातांत एक पुस्तक असलें व आपण त्याला 'तुला हें कोणी आणून दिलें' म्हणून विचारलें, तर तो हातानें मिशांची खूण करून उत्तर होईल. पण असा अभिनय करण्याचें बोलतां येणाऱ्या मुलाच्या कधीं स्वप्नांत सुद्धां येणार नाही. तो 'बाबांनीं आणलें' म्हणून शटकन उत्तर देईल. जी गोष्ट ह्या मुलांची, तीच नट नर्तकांची आहे. आपल्यास नव्या पुस्तकाबद्दल लोक विचारीत आहेत ह्या बद्दलचा आनंद व वडिलांविषयी सांगतांना वाटणारा अभिमान ह्या दोनी गोष्टींत ह्या दोघांचेहि साम्य राहिल. फरक जो काय पडेल तो पुढेंच. पहिल्याला शब्दाची जोड नसल्याने त्यास अर्थ व्यक्त करण्याकरतां हाताची मदत घ्यावी लागेल व दुसऱ्यास शब्दाची मदत असल्याने कांहींच करावें लागणार नाही. आपण वर जें उदाहरण घेतलें आहे त्यांतहि आपल्याला हाच फरक दिसून येईल. नटाला काय किंवा नर्तकाला काय, दोघांनाहि रम्य उद्यान, गुलाबाचे ताटवे, त्याचा वास, रम्य आश्रम व शेवटीं दिसलेला प्रशान्त तपस्वी ह्या गोष्टी पाहून झालेले मानसिक विकार सारखेच दाखवावे लागतील. पण फरक पडेल तो पुढील अभिनयांतच. वर सांगितल्याप्रमाणें दूर दिसणाऱ्या उद्यानाबद्दल तसेंच लांबवर असलेल्या आश्रमाबद्दल बाजूस हात करून जसें नटाचें भागेल तसें नर्तकाचें भागणार नाही. नटाला हाताचा अभिनय करतांना नुसता दूरत्वाचा किंवा ताटव्यासंबंधी सांगतांना नुसत्या भरगच्चपणाचा अभिनय करावयाचा असतो, पण नर्तकाला त्याचबरोबर दूर असणाऱ्या वस्तूंचा किंवा भ्र-  
गच्च फुललेले ताटवे या शब्दांचा ध्वनिहि अभिनयानेंच सूचित करावयाचा असतो. म्हणून ताटवा दर्शविणें झाल्यास, पक्षी उडत असल्याचें दर्शविणें झाल्यास, तापसी भेटल्याचें सूचित करावयाचें असल्यास, शास्त्रज्ञांनीं जे जे संकेत ठरवून ठेवले अस-  
तील, त्यांचाहि चेहऱ्यावरील विकारांबरोबर नर्तकास अभिनय करावा लागतो. उदाहरणार्थ, नृत्यद्वारे तपस्विदर्शन सूचित करावें लागल्यास, नर्तकानें त्रिपताक हात करून ते डोक्याच्या बाजूस पराङ्मुख करावे म्हणून सांगितलें आहे, तसें त्यास करावें लागेल. लहान लहान पक्षी उडल्याचें दाखवावयाचें असल्यास त्याला तेच त्रिपताक हात अधोमुख करून त्यांचीं बोटे हालवावीं लागतील. गुलाबाचा



वास घेतल्याचें सांगतांना तो वास सूचित करण्याकरतां त्याला अराल हात करावा लागेल. तसेंच नृपदर्शन झालें हें सूचवावयाचें असल्यास दोन्ही हात त्रिपताक करून खालीं मोकळे सोडून हालवावे लागतील. नर्तकाला ह्यामुळे नृत्य करावयास अत्यंत परिश्रम घ्यावे लागत असत व त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांसहि तें नृत्य नीटपणानें कळण्याकरतां त्या त्या संकेतांचा नीट तऱ्हेनें अभ्यास करावा लागत असे.

३४. भरतानें निरनिराळ्या क्रियांचें, शब्दांचे, वर्णनांचें दर्शक जे हस्तपादाचे-विशेषतः हाताचे-अभिनय सांगितले आहेत, ते ह्याच करतां होय. त्याच्या वर्णनांत वर सांगितल्या प्रमाणें त्यानें अमुक अभिनय नटाकरितां व अमुक नर्तकाकरितां असें स्पष्टरीतीनें सांगितलें नसल्यामुळे, त्याजवर कांहीं तरी किचकट वर्णन करित बसल्याचा कांहींनीं आरोप केला आहे व त्यावरून पूर्वी स्वाभाविकतेपेक्षां कृत्रिमतेला विशेष महत्त्व दिलें जात असें, अशी कल्पना करून निरनिराळ्या तऱ्हेच्या गति, रथांतून चढणें, उतरणें, काळोख दाखविणें, इत्यादि विषयी जे संकेत सांगितले आहेत, ते नटाकरितांच असून त्यावरून तेव्हां प्रत्यक्ष देखावे नसावेत, अशी कल्पना केली आहे. पण नटाचा अभिनय अत्यन्त साधा, स्वाभाविक व सहज असावा म्हणून तीन तीनदां सांगणारा भरत वर नर्तकांसाठीं म्हणून दिलेल्या अभिनयांचा उपयोग नटानेहि करावा असें सांगेल, अशी कल्पना करणें अयोग्य होणार नाही काय ? प्राचीन काळीं नृत्याला अत्यंत महत्त्व असल्यानें, भरतानें नृत्याच्या अभिनयावर इतक्या विस्तृतपणें लिहिलें आहे. पण नाट्याचे काय किंवा नृत्याचें काय, दोनहि प्रकारचे अभिनय शारीरिक असल्यानें त्यानें वर्णन करतांना त्यांचें एकदम वर्णन केलें आहे, एवढेंच कायतें. त्या सर्व वर्णनावरून तेव्हांचा अभिनय कृत्रिम असे, त्यांत स्वाभाविकता नसे, अशा मिथ्या कल्पना करण्यापेक्षां नाट्य-नृत्यांतील फरक पाहून त्यानें दिलेल्या आंगिक अभिनयांचे नाट्यनृत्यांत वर्गीकरण करणें बरोबर होणार नाही काय ? ह्या दृष्टीनें आंगिक अभिनय वाचला असतां त्यांत अस्वाभाविकता न भासतां, भरताच्या सूक्ष्म दृष्टीचें कौतुकच करावेंसें वाटतें. तेव्हां आतां आंगिक अभिनय नीटपणें कळून येण्यास बरील वर्णन पुरेसें आहे असें मानून, भरतानें नटाच्या तसेंच नर्तकाच्या दृष्टीनें आंगिक अभिनयाचें कसें वर्णन केलें आहे, तें पाहूं.

३५. आंगिक अभिनयाचे भरतानें तीन भेद केले आहेतः—शारीर, मुखज आणि चेष्टारुत<sup>१८</sup>. पैकीं मुखजाभिनयांत मुखाच्या निरनिराळ्या भागाचा-भुंवया,

दृष्टि, तारा, पुट, गण्ड, नासिका, अधर, चिबुक इत्यादि निरनिराळ्या भागांचा निरनिराळ्या रसांत दिसणारा अभिनय सांगितलेला आहे. स्वाभाविक व्यवहारांत मनुष्याच्या मनांतलि रागद्वेषादि गोष्टी कळण्यास मुख्यतः याच गोष्टींच्या अभिनयांची जरूरी असल्याने ह्यास मुख्यत्वेकरून नाट्याभिनय असे म्हणतात. मनुष्य बोलतांना हातवारेहि करतो; पण मुख्य महत्त्व, मुखज अभिनयासच असल्याने त्याचीच नाट्याभिनयांत प्रामुख्याने गणना केली आहे. नर्तकाचे काम दुपट असते हे वर सांगितलेच आहे. त्याला शब्द व अर्थ दोनहि गोष्टी सूचवावयाच्या असतात. त्यामुळे त्याला मुखज अभिनय लागतोच. पण त्याचबरोबर इतर सर्व गोष्टींचे सूचक म्हणून हस्ताभिनयावर जे संकेत बसविले आहेत, त्यांची विशेष जरूरी लागते. म्हणून हा शारीर अभिनय नृत्याभिनयांत येतो. नर्तकाला निरनिराळ्या पदगति लागतातच, पण त्याच्यापेक्षाहि नृत्त करणाराला सर्वांत पदगतींचा विशेष उपयोग करावयाचा असतो, म्हणून यांचा विशेषतः नृत्तांत समावेश केला जातो. नृत्ताला चेशकृत अभिनय म्हणण्याचे कारण उघडच आहे, व ते म्हणजे नृत्तांत मनोविकार दाखवावयाचे नसून फक्त हातापायांच्या जितक्या शक्य तितक्या पण सुंदर दिसतील अशा चेष्टा करावयाच्या असतात, हे होय. नृत्यांतील व नृत्तांतील हस्ताभिनय पुष्कळ सारखे आहेत; पण नृत्यांत ते विशेष अर्थाचे सूचक म्हणून उपयोगांत आणावयाचे असतात व नृत्तांत ते सुंदर दिसावेत, त्यांच्या रचनेत कुशलता व मोहकता दिसावी, एवढ्याच अर्थाने उपयोगांत आणावयाचे असतात. हातांच्या क्रिया दोन्हीत सारख्याच असतां एकीकडे त्या सार्थ व दुसरीकडे त्या निरर्थकपणे योजावयाच्या म्हणजे कशा, असे वाटण्याचा संभव आहे; पण याला आपण एकांदे गण्याचे उदाहरण घेतले की, बरील शंका निरसन होण्यासारखी आहे. निरनिराळे अर्थ उत्पन्न करणारी अक्षरे जरी मूलतः सारखीच असली तरी त्यांचा समूह सार्थ असल्यास त्या अक्षरसमूहाने झालेलें गीत ज्याप्रमाणे विशिष्ट अर्थ दाखविल, त्याप्रमाणे तींच अक्षरे त्याच रागदारांत पण निरर्थक शब्दसमूह करून म्हुटलीं, तर तीं जरी कर्णमधुर लागलीं तरी भावनोत्पत्ति करणारी होणार नाहीत. तीच गोष्ट हस्ताभिनयाची आहे. नृत्यांत व नृत्तांत दोहोंतहि त्रिपताक हात एकच असेल, पण तो अमुक एका तऱ्हेने दाखविला तर त्यापासून अमुक अर्थ उत्पन्न होतो, असें एकदां ठरवून टाकल्यावर मग तो त्या ठराविक पद्धतीने न हलविला, तर तो जरी त्रिपताक असला तरी सार्थ कसा होणार !

३६ भरताने आंगिक अभिनयाचे जे वर सांगितल्याप्रमाणे मुखज, शारीर व चेशकृत असे तीन भेद केले आहेत ते नाट्य, नृत्य व नृत्त या तीन भिन्नाभिन्न गोष्टींस धरूनच होत. हे तीन प्रकार जरी केले तरी तीनहि गोष्टींत शरीराने अभिनय करणे, ही गोष्ट साधारण असल्याने हे तीनहि प्रकार परस्परावलंबी आहेत, ही

गोष्ट्र ध्यानांत ठेवली पाहिजे. त्यांत फरक करावयाचा म्हणजे तर पहिल्या दोहोंत व शेवटील प्रकारांत म्हणजे नृत्तांत कांहीं प्रमाणांत फरक करतां येण्यासारखा आहे; कारण पहिल्या दोन प्रकारांत शारीरचेष्टांशिवाय मनांतील भाव दाखविणें ही आणखी दुसरी गोष्ट जशी साधारण आहे, तशी ती तिसऱ्यांत नसल्यानें त्याचा उपयोग प्रत्यक्ष नाटकास होत नाही. म्हणून केवळ करमणुकीसाठीं असणाऱ्या ह्या प्रकारास अलग काढून, त्याचा आंगिक अभिनयांत विचार न करतां नृत्त ह्या सदरा-सालीं करण्यास हरकत नसल्यानें, ह्या नृत्ताचा पूर्वीच स्वतंत्रपणें विचार केला आहे आणि ह्या कारणानें या ठिकाणीं फक्त नाट्याचा व नृत्याचा विचार करण्याचें ठरविलें आहे.

३७ नाट्य व नृत्य या दोहोंपैकी, नाटकाच्या व नटाच्या दृष्टीनें, नाट्याला विशेष महत्त्व असल्यानें आणि नाट्य नृत्याचें अंगीभूत असल्यानें प्रथम नाट्याचाच विचार करणें योग्य होईल. नाट्य हें मुख्यत्वेकरून मुखज अभि-नयावर अवलंबून असल्याचें वर सांगितलेंच आहे. या मुखज अभिनयांत मुखरा-गाला म्हणजे तोंडावर जी एक प्रकारची झांक दाखवावयाची असते तिला, फार महत्त्व आहे; कारण एकादा मनुष्य रागाचा अभिनय करीत असेल, तेव्हां त्यानें रागावलेल्या माणसाप्रमाणें आपला चेहरा संतप्त रक्तवर्णाचा करण्याऐवजीं स्वाभा-विक मनःस्थिति असतांना असतो तसा, किंवा हांसतांना प्रसन्न असतो तसा, ठेवला तर त्यानें दाखविलेले इतर क्रोधाचे अभिनय उठून दिसणार नाहीत. चित्र उठून दिसण्याला ज्याप्रमाणें त्याच्या पाठीमागील देखावा अनुकूल असावा लागतो, त्याच-प्रमाणें जो रस उठवून दाखवावयाचा असेल त्यास अनुकूल असाच चेहरा ठेवावा लागतो आणि तो तसा ठेवला तरच चेहऱ्यावरील डोळे, भिंवया, अधर, चिबुक इत्यादिकांच्या सहाय्यानें केलेले अभिनय उठून दिसतात. मुखवर्ण हे चार प्रकारचे सांगितले आहेत.<sup>५९</sup> स्वाभाविक, प्रसन्न, रक्त व श्याम. विशेष कोणताहि रस किंवा भाव ज्यांत नाही असें स्वाभाविक भाषण करतांना मुखराग स्वाभावि-कच असावा. त्यांत कोणताच फेरबदल करूं नये. वीर किंवा रौद्ररसाचे वेळीं किंवा मद्याची धुंदी दाखवावयाची असेल तेव्हां चेहरा तांबडा दिसेल असें करावें. बभित्स, भयानक आणि करुण रसाचा अभिनय करतेवेळीं मुखराग रुणवर्णावर असावा आणि हास्य, शृंगार व अद्भुत रसाचे प्रसंगी चेहऱ्यावर प्रसन्नतेची झांक दाखवावी.

३८ मुखरागाच्या सालोसाल दृष्टीला महत्त्व आहे. चेहरा तर हृदयाचा द्योतक साराच पण चेहऱ्याला उठवून दाखविणारी खरी दृष्टीच होय. ही दृष्टि मुख्यतः भ्रुकुटी,

पुढ, तारा यांवर अवलंबून असल्याने प्रथम या भागांच्या अभिनयाचें वर्णन करून मग त्यांनीं होणाऱ्या समग्र दृष्टीचें वर्णन करूं.

३९ निरनिराळ्या मनःस्थितींत भुंवया फिरविण्याचे एकंदर सात प्रकार सांगितले आहेत.<sup>६०</sup> पैकीं एकवेळीं एकच किंवा दोन्हीहि भुंवया वर चढविल्यास त्यास **उत्क्षेप** असें म्हणतात; पण याच्याच उलट म्हणजे दोन्हीहि किंवा एकेक भुंवई जेव्हां खालीं केली जाते तेव्हां त्या भूकर्मास **पातन** असें म्हणतात. भुंवई वर उचलतांना तिचा एकादाच भाग वर उचलण्याऐवजीं जेव्हां सवंध भुंवई वर उचलली जाते तेव्हां तीस **भ्रुकुटी** म्हणतात. भुंवया मोहक दिसनाल अशा तऱ्हेनें प्रसृत केल्या-दोन्ही बाजूस लांबविल्या-म्हणजे त्यास **चतुर** म्हणतात आणि एकच किंवा दोन्हीहि भुंवया किंचित् वक्र केल्या म्हणजे त्यास **निकुञ्चित** म्हणतात. गंमतीनें एकच भुंवई वर उचलली म्हणजे साहजिकच दुसरी भुंवई खालीं रहाते, तिला **रेचित** म्हणतात. भुंवया स्वाभाविक असतात तशाच ठेवल्यास त्यास अर्थात्च **स्वाभाविक** म्हणतात. भुवयांच्या या सात प्रकारांपैकीं कोणत्या रसभावांत कोणता प्रकार करावा याविषयीं भरतानें पुढीलप्रमाणें सांगितलें आहे. कांहीं पाहिलें किंवा ऐकलें असतां, रागावलें असतां, कांहीं तर्क करीत असतां किंवा हेलालीलादि स्त्रीभावांचे वेळीं उत्क्षेप भुंवईचा अभिनय करावा. विस्मय, हर्ष, रोष, या प्रसंगीं दोन्हीहि भुंवया वर चढवाव्या. पातन भूकर्माचा उपयोग असूया, जुगुप्सा, हास्य ह्या भावांचे वेळीं करावा. रागाच्या वेळीं भ्रुकुटीचा उपयोग करावा व सौम्य स्पर्श झाला असतां अथवा ललितशृंगारांत चतुर भूकर्म करावें. रेचितभूकर्माचा उपयोग नाचतांना व निकुञ्चिताचा मोटायित, कुटमित विव्वाक व किलकिंचित या स्त्रियांच्या शृंगार भावांत करावा. स्वाभाविक भूकर्म अर्थात्च विशेष कांहीं भाव दाखवावयाचा नसेल तेव्हां दिसतेंच.

४० भुंवयांच्या खालील डोळ्याचा भाग म्हणजे डोळ्याच्या पापण्या होत. त्या पापण्यांच्या किंवा पुढाच्या द्वारे नऊ प्रकारचा अभिनय करतां येतो.<sup>६१</sup> पैकीं पापण्या जेव्हां स्वाभाविक स्थितींत असतात तेव्हां **सम** असें म्हणतात. जेव्हां मटाला किंवा नर्तकाला कोणताच विशेष भाव दाखवावयाचा नसतो तेव्हां किंवा शृंगारांत, वरीलप्रमाणें पापण्या स्वाभाविक रीत्या असतात तशाच ठेवाव्यात. जेव्हां डोळ्यांच्या खालील व वरील पापण्या एकमेकांपासून खूप दूर असतात तेव्हां त्यांच्या स्थितीस **उन्मेष** असें म्हणतात. याच पापण्या अर्धवट-साधारणपणें-एकमेकीं-जवळ आणून जराशा पसरल्या-आयत केल्या-म्हणजे त्यास **प्रसृत** व ह्याच प्रसृत

( ६० ) भा. ना. ८ - ११३ ते १२३

( ६१ ) भा. ना. ८-१०५ ते १११ ( पा. भे....सविलोलितम् ॥१०५॥ )

पापण्या आणखी जवळ आणून आकुंचित केल्यास त्यास **कुंचित** म्हणतात. कुंचित ताच्या पुढील स्थितीस म्हणजे पापण्या एकमेकांस आणून लावल्यास त्यास **निमेष** म्हणतात. ह्या निमेष स्थितीतील एकमेकांना लागलेल्या पापण्या घट्ट मिटून घेतल्या, तर त्यास **पिहित** म्हणतात. याप्रमाणे पापण्या अगदीं नाठ उघडल्यापासून घट्ट मिटून घेईपर्यंत होणारे सहा प्रकार झाले. आतां राहिलेले तीन प्रकार वरील प्रकारांतच पापण्या फिरविण्यानें, लवकर लवकर उघडझांप केल्यानें होत असतात. उदाहरणार्थ, पापण्या कुंचित करून फिरविल्यास त्यास **विवर्तित** म्हणतात. डोळा लवत असतांना ज्याप्रमाणे वरची पापणी वर किंवा खालची खालीं लवते त्याप्रमाणे पापणी लवूं लागली कीं तीस **स्फुरित** म्हणतात. ह्या स्फुरित पुटकर्मांत पापण्या एकमेकांस लागत नाहींत पण **विलोलित** म्हणून जो एक पुटकर्माचा नववा प्रकार आहे त्यांत पापण्यांची सारखी उघडझांप होत असते. ह्या प्रकारापैकीं उन्मेष, निमेष, व विवर्तित या प्रकारच्या पापण्यांचा उपयोग क्रोधांत करतात. विस्मय, हर्ष व धीररसांत पापण्या प्रसृत होतात. अनिष्ट वस्तु दिसली असतां, घाण आली असतां किंवा नावडत्या गोष्टीचा स्पर्श झाला असतां, पापण्या कुंचित होतात. ईर्ष्येत पापण्या स्फुरण पावतात. झोंप लागली असतां, खूपसा बारा सुटला असतां, ऊन, पाऊस किंवा धूर डोळ्यास लागला असतां, डोळ्यांस कांहीं रोग झाला असतां, कोणी मारलें असतां अथवा कोणी धिक्कार केला असतां, पापण्या पिहित होतात.

२१ पुटकर्मापेक्षां अभिनयांत अत्यंत महत्त्वाचें व कठिण कर्म म्हणजे बुबुळांचें चलनवलन करणें हें होय. बुबुळें नऊ प्रकारें हलवितां येतात.<sup>६२</sup> बुबुळें स्वाभाविक स्थितींत असल्यास त्यास **प्राकृत** म्हणतात. पण तींच दोन्ही पापण्यांमध्ये गर गर फिरविलीं म्हणजे त्यास तारांचें **भ्रमण** असें म्हणतात. बुबुळें डोळ्याच्या एका बाजूस बांकडीं वळविलीं तर त्यास **वलन** व खालच्या बाजूस नेल्यास त्यास **पातन** असें म्हणतात. बुबुळें सारखीं या बाजूहून त्या बाजूस हलत असल्यास त्यास **चलन** व तीं आंत गेल्यास, दिसेनाशीं झाल्यास त्यास **प्रवेशन** म्हणतात. क्षणमात्र डोळा एकाबाजूस फेंकल्यास त्या स्थितीस **विवर्तन** व उंच नेल्यास त्यास **समुद्रुत्त** म्हणतात. विस्मयानें डोळे विस्तारले म्हणजे बुबुळें जणूं बाहेर येत आहेत अशीं भासतात. बुबुळांच्या या स्थितीस **निष्क्रमण** असें म्हणतात. पापैकीं वीर व रौद्र रसांत वर सांगितलेलीं भ्रमण, चलन, समुद्रुत्त अथवा निष्क्रमण या प्रकारापैकीं कोणत्या तरी प्रकारानें बुबुळें हलवावीत. हास्य व बीभत्स रसांत बुबुळें दिसेनाशीं होतात म्हणून यांत प्रवेशन बुबुळें सांगितलीं आहेत. करुण रसांत दृष्टि नत होते म्हणजे त्यांत बुबुळें खालच्या बाजूस जातात, म्हणून या रसांत

पातन नामक कर्म सांगितलें आहे. अद्भुत रसांत आश्चर्यानें डोळे विस्फारित होतात, म्हणून त्यावेळीं निष्क्रमण कर्म करावें. शृंगारांत कटाक्ष फेंकतात म्हणून यांत तारा विवर्तित कराव्यात व इतर सर्व ठिकाणीं बुबुळें प्राकृत म्हणजे स्वाभाविक ठेवावीत.

४२ झू, पुढ व तारा यांचीं जरी भिन्न भिन्न कर्मे असतात तरी या सर्वांच्या मदतीनें जी दृष्टि होते ती वेगळीच आहे. निरनिराळ्या रसांस व भावांस अनुसरून भरतानें हिचे छत्तीस प्रकार सांगितले आहेत.<sup>६३</sup> त्यांची विभागणी करतांना आठ रसांस अनुसरून आठ रसदृष्टी, आठ स्थाय्यभावांस अनुसरून आठ स्थायी दृष्टी व निरनिराळ्या व्यभिचारी भावांत उपयोगास येणाऱ्या वीस संचारिणी दृष्टी अशी विभागणी केली आहे. पण या दरएक दृष्टीचें वर्णन वाचूं लागलें असतां त्यांत घोंटाळा झालेला दिसून येतो. उदाहरणार्थ, रसदृष्टीच्या वर्णनांत रौद्री दृष्टीचें वर्णन दिलें नसून, त्याऐवजीं आठ रसदृष्टींचीं नांवें सांगतांना न सांगितलेल्या शान्ता दृष्टीचें वर्णन दिलेलें आढळते. असाच घोंटाळा संचारिणी दृष्टींत आढळून येतो. संचारिणी दृष्टींची एकंदर संख्या देतांना जरी वीस म्हणून दिली आहे, तरी त्या विसांचीं नांवें देतांना अठराच दृष्टींचीं नांवें दिलीं आहेत. ह्या नांवांत जिह्वा व ललिता या दृष्टींचीं नांवें दोनदां आल्यामुळे असा घोंटाळा झाला आहे. हीं नांवें अर्थातच लेखकाच्या चुकीनें दोनदां लिहिलीं जाऊन खरी दोन्ही नांवें राहून गेलीं असलीं पाहिजेत. संचारिणी दृष्टींचीं हीं अठरा नांवें दिल्यानंतर त्यांचें वर्णन करतांना मलिनेचें वर्णन दिलेलें आढळत नाही व लज्जिता म्हणून दुसऱ्याच एका दृष्टीचें वर्णन दिलेलें आढळते. दृष्टीचें वर्णन देऊन झाल्यानंतर त्यांचा उपयोग केव्हां केव्हां करावा ह्याविषयीं सांगतांनाहि परत घोंटाळा झालेला दिसून येतो. कारण ह्या वर्णनांत श्रुतीं म्हणून एका दृष्टीचा उपयोग सांगितला आहे. पुस्तकाच्या प्रती काढतांना लेखकाच्या चुकांमुळे हा सर्व घोंटाळा उत्पन्न झाला आहे. पण उपलब्ध व त्यांतून मिळण्यास शक्य असलेल्या प्रतींच्या साहाय्यानें हा घोंटाळा दूर होत नसल्यानें ह्या दृष्टींचा उपयोग केव्हां व कसा करावयाचा, इत्यादि गोष्टींकडे बळणेंच बरें.

४३ आठ रसदृष्टी पुढीलप्रमाणे:-

( १ ) चित्त संतुष्ट किंवा प्रसन्न झालें असतांना, स्रोत्या रागाचा आव आणला असतां, शृंगारसूचक भ्रूक्षेप किंवा कटाक्ष दिसून येतात. या दृष्टीला कान्ता असें म्हणतात. हिचा अभिनय शृंगाररसाचे वेळीं करावयाचा असतो.

( ६३ ) भा. ना. ८ - ३८ ते ९० ( ६४ ) भा. ना. ८ - ५१

( ६५ ) भा. ना. ८ - ४०, ४१ ( ६६ ) भा. ना. ८ - ६३

( ६७ ) भा. ना. ८ - ८३

( २ ) एकादी भयंकर गोष्ट किंवा एकादें भयंकर श्वापद किंवा दृश्य दृष्टीस पडलें कीं मनुष्याच्या पापण्या निश्चल रहातात, बुबुळें वरच्या बाजूला जातात व त्यांतील बाहुल्या चंचल होतात, अशा दृष्टीला **भयानका** म्हणतात व इचा अभिनय भयानक रसांत करावयाचा असतो.

( ३ ) हंसताना डोळ्याच्या पापण्या आकुंचित झाल्यानं लहान व गोंधळलेल्या दिसतात. अशा प्रकारच्या दृष्टीला **हास्या** दृष्टि असें नांव दिलें आहे. हास्य रसांत इचा अभिनय करावयाचा असतो.

( ४ ) मनुष्य दुःखित झाला असतां त्याचे डोळे अर्धवट मिटलेले दिसतात, बाहुल्या अश्रुपूर्ण होतात व दृष्टि स्तब्ध होऊन नासार्थी लागते. हिलाच **करुणा** दृष्टि म्हणतात व इचा करुणरसांत अभिनय करतात.

( ५ ) एकादी आश्चर्यजनक गोष्ट पाहिली असतां डोळ्यांच्या पापण्यांचे केंस आकुंचित होतात, बुबुळें व तारका उंच, सौम्य पण विकसित होतात. हिला **अद्भुता** म्हणतात. अद्भुत रसांत इचा उपयोग करतात हें सांगावयास नकोच.

( ६ ) वीररसांत मनुष्याचे डोळे तांबडे होतात, बुबुळें उंच गेलेलीं व निश्चल असतात व डोळ्यांचा मध्यभाग विकसित होतो; अशा दृष्टीलाच **वीरा** दृष्टि म्हणतात.

( ७ ) कांहीं किळसवाणी गोष्ट पाहिली असतां डोळ्याच्या पापण्या व डोळ्याच्या दोन्ही कोपऱ्यांतील भाग आकुंचित होतात व पापण्या आकुंचित झाल्यानं पापण्यांचे केंस एकमेकांस लागून रहातात. बीभत्स रसांत केल्या जाणाऱ्या अशा दृष्टीला **बीभत्सा** दृष्टि असें म्हणतात.

( ८ ) शान्त मनःस्थितींत दृष्टि नासार्थी झिळलेली असते. ह्या स्थितींत डोळ्याच्या पापण्या अर्धवट मिटलेल्या दिसतात. ह्या दृष्टीला तिच्या शान्त स्थितीवरून **शान्ता** असें नांव आहे.

४४ आतां स्थायीभाव दृष्टीचें वर्णन करूं:-<sup>६६</sup>

( १ ) मनांतील रति हा भाव दर्शविणारी दृष्टि मधुर व प्रेमळ असते. ह्या दृष्टींत डोळ्याचा मध्यभाग विकसित होतो. हिलाच **स्निग्धा** दृष्टि म्हणतात.

( २ ) हास्य स्थायीभावांतील दृष्टि किंचित् बाजूला वळलेली असते. हिच्यांतील तारका विकसित व सस्पृह असतात. हिलाच **हृष्टा** दृष्टि म्हणतात.

( ३ ) शोक ह्या स्थायी भावांतील दृष्टि मंद असते. डोळे पाण्यानें डब-डबल्यामुळें तारका रुद्ध झालेल्या दिसतात व डोळ्याच्या वरच्या पापण्या अर्धवट झालीं पडलेल्या दिसतात. ह्या दृष्टीलाच **दीना** दृष्टि असें म्हणतात.

( ४ ) क्रोध या स्थायीभावांतील दृष्टि कठोर व निश्चल असते. ह्या **कुद्धा** दृष्टींत डोळ्याच्या पापण्या व बुबुळें निश्चल असतात व भुंवया वक्र होतात.

( ५ ) मनुष्याची वृत्ति उत्साही असतांना त्याची दृष्टि वरप्रमाणेंच निश्चल असते खरी; पण ती विकसित आणि सात्विक असते. ह्या उत्साही दृष्टीला **दृष्टा** दृष्टि म्हणतात.

( ६ ) भय नामक भावांत डोळ्याची खालची पापणी खालीं व वरची वर अशीं होऊन डोळे पांढरे होतात; म्हणजे बुबुळें भयानें कंपित होऊन डोळ्यांच्या मध्यभागांतून वरच्या बाजूस निघून जातात. हिचें नांव **भयान्विता** होय.

( ७ ) जुगुप्साभावांत डोळ्याच्या पापण्या आकुंचित झाल्यानें, डोळ्याचा मध्यभागहि अर्थात् आकुंचित होतो व तो आकुंचित झाला म्हणजे स्वाभाविक-पणेंच बुबुळें जणूं पुढें दिसणारी गोष्ट पहाण्यास विटल्यानें मिटून घेतल्याप्रमाणें दिसतात. हीच **जुगुप्सिता** दृष्टि.

( ८ ) विस्मयभावांत दृष्टि विकसित असते खरी, पण डोळ्यांतील बुबुळें सारखीं खालींवर होत असतात आणि कधीं कधीं विस्मय फारच वाढल्यास फार वरच्या बाजूस जाऊन डोळे पांढरे होतात. हिलाच **विस्मिता** असें म्हणतात.

४५ व्यभिचारी भावांत केल्या जाणाऱ्या दृष्टी पुढील प्रमाणें:—

( १ ) मनःस्थिति शून्य असतां, एकाद्या गोष्टीचें ध्यान करीत असतां, समोर एकादी वस्तु दिसत असली तरी ती दिसल्याचा मनाला बोध होत नाही व त्या-मुळें ती गोष्ट दिसल्याचें ज्ञान झाल्यानें, चेहऱ्यांत किंवा दृष्टींत पडणारा फरक पडत नाही; म्हणून अशा वेळीं डोळे उघडे असतांहि मिटल्याप्रमाणेंच असतात. म्हणून ह्या दृष्टीला **शून्या** दृष्टि असें म्हणतात. ह्या दृष्टींत दोन्ही डोळ्यांतील बुबुळें स्तब्ध व एका रेषेंत असतात तसेंच नेत्रपुट व डोळ्याच्या पापण्याहि निश्चल असतात. ही दृष्टि चिन्तेंत दिसून येते.

( २ ) लज्जा वाटली असतां दृष्टि खालीं वळते, डोळ्याची वरची पापणी लाजेनें नत होते व पापणीचे केंस वक्र होतात. हीच **लज्जिता** दृष्टि होय.

( ३ ) मुखकमल म्लान झालें असतां डोळ्यांतील चमक व तरतरी नष्ट होते; अशा वेळीं भुंवया, पापण्या, सर्व म्लान दिसतात आणि बुबुळें दुःखानें



जणू काय झालच्या पापणीचे आंत जात आहेत अशी दिसतात व एकंदर दृष्टि मंद दिसते. ही **झाला** दृष्टि अपस्मार, व्याधि, झाला इत्यादि भावांत दिसून येते.

( ४ ) मन विषण्ण झाले असतां दृष्टि अधोगत होते. याप्रमाणे दृष्टि अधोगत झाल्याने वरच्या पापण्या मिटल्यासारख्या होऊन मोठ्या दिसतात. बुबुळें इकडे तिकडे हलून मध्येच स्तब्ध होतात. हीच **विषण्णा** दृष्टि होय. हिचा अभिनय विषण्ण मनःस्थितीत करितात.

( ५ ) एकादे वेळीं आपल्या हातून चुकून एकादे दुष्कृत्य झाले असतां आपली शंका कोणास आली आहे, ही वृत्ति उत्पन्न होऊन आपली जीसाशंक, भित्री व संशोधन करणारी दृष्टि होते ती **शंकिता** होय. ही शंकिता दृष्टि किंचितकाल स्थिर तर दुसऱ्याक्षणीं विचारपूर्ण म्हणजे वर गेलेली दिसते; कधी कोणी आपल्यास ओळखले तर नाहीं ह्या विचाराने आजूबाजूस वळते तर दुसऱ्या क्षणीं लोकांच्या दृष्टीस पडण्याचे चुकविण्याकरितां सटपट करित असते. या दृष्टीत या प्रमाणे बाहुल्यांचा गोंधळ उडालेला दिसून येतो.

( ६ ) **मुकुला** दृष्टीत डोळ्याच्या पापण्या स्फुरण पावत असतात व उमलणाऱ्या फुलाच्या पाकळ्यांप्रमाणे एकमेकांस स्पर्श करित असल्याने बुबुळें साहजिकपणे त्यांस लागलेली दिसतात. ही दृष्टि झोंपेत, सुखांत व स्वप्नांत दिसून येते.

( ७ ) **कुंचिता** दृष्टीत डोळ्याचे प्रान्त भाग आकुंचित झाल्याने डोळ्याच्या बाहुल्याहि आकुंचित झालेल्या दिसतात. डोळे दुखू लागले असतां, अनिष्ट गोष्ट दिसली असतां अथवा असूयेनें एकाद्या गोष्टीकडे पहाणे टाळावयाचे असतांना ही दृष्टि करितात.

( ८ ) जेव्हां एकाद्या विशिष्ट स्थळीं तिरक्या दृष्टीनें बघावयाचे असते तेव्हां डोळ्याच्या पापण्या मिटलेल्या व आकुंचित कराव्या लागतात व दृष्टि कोणाला न कळेल अशी तिरकस ठेवावी लागते. ह्या दृष्टीलाच **जिह्या** दृष्टि म्हणतात. हिचा अभिनय असूया, आळस, जाड्य, इत्यादि भावांत केला जातो.

( ९ ) दुःखामुळे डोळ्यांच्या पापण्यांची उघडझांप होते व बाहुल्यांची चमक कमी होते. ही दृष्टी निराशा, पीडा, संकट, यांमुळे उत्पन्न होते. हीच **अभितप्ता** दृष्टि होय.

( १० ) दृष्टि **ललिता** असतांना भ्रूक्षेप होतात, डोळ्याच्या पापणीचे अग्रभाग आकुंचित होतात, आणि दृष्टि सुखवश झाल्याने मधुर, आनंदी व जणू काय सस्मित अशी दिसते. ह्या दृष्टीचीं आनंद व हर्ष हीं कारणे होत,

( ११ ) कांहीं तरी तर्क काढीत असतांना मनुष्य विचारित 'असल्याने' त्याची दृष्टि अधोगत असते. पण विचाराचा ओघ सुटताच मध्येच त्याच्या बाहुल्या विकसित होतात, बुबुळें उंच होतात व डोळ्याच्या वरच्या पापण्या वरतीं केल्या जातात, म्हणजेच मनुष्य डोळे ताठ करून-वठारून-बघू लागतो. या प्रकारच्या दृष्टीलाच **वितर्किता** दृष्टि असें म्हणतात. एकाद्या गोष्टीची आठवण किंवा एकाद्या गोष्टीचा विचार करित असतां हिचा अभिनय करावा.

( १२ ) **अर्धमुकुला** दृष्टींत डोळा अर्धविकसित कळीप्रमाणें दिसतो. या दृष्टींत डोळ्याच्या पापण्या व त्यांचे केंस मुकुलेहून कमी प्रमाणांत पण जवळ जवळ एकमेकांस लागतील इतके जवळ येतात. आल्हादकारक सुगंध, सुखस्पर्श, इत्यादिकांमुळे मनुष्याची ही दृष्टि होते.

( १३ ) **विभ्रान्ता** दृष्टींत बाहुल्या स्थिर नसतात, तर सारख्या इकडून तिकडे फिरत असतात. पापण्या वरच्या वर व खालच्या खालीं जास्त प्रमाणांत गेल्यानें डोळा विस्तृत होतो, व दृष्टि व्याकुळ दिसते. गोंधळ, गडबड, हीं या दृष्टीचीं कारणें होत.

( १४ ) पापण्या सारख्या उघडझांप करीत असल्या म्हणजे बाहुल्याहि स्वाभाविकपणेंच कधीं दिसतात व कधीं झांकल्या गेल्यानें अदृश्य होतात. या दृष्टीला **विप्लुता** दृष्टि म्हणतात. मूर्खपणा केला असतां, उन्माद झाला असतां, दुःख किंवा पीडा झाली असतां, मरण जवळ आलें असतां ही दृष्टि दिसून येते.

( १५ ) **आकेकरा** दृष्टींत डोळ्याचे प्रान्तभाग व पापण्या आकुंचित होतात, दोन्ही कडील-खालील वरील-पापण्या जवळ जवळ आल्यानें दृष्टी अर्धवट मिटत असलेली दिसते व बाहुल्या सारख्या इकडून तिकडे हलत असतात. डोळ्यांपुढें चक्र झालें असतां, एकादी गोष्ट एकदम पाहिल्यानें डोळे दिपावले असतां व शोपेंतून एकदम उठलें असतां, ही दृष्टि होते.

( १६ ) डोळा विकसित झाला असतां वरच्या पापण्या वर व खालच्या पापण्या खालींच राहतात; त्यांची उघड झांप होत नाही व बाहुल्या स्थिर असतात. ही **विकसिता** दृष्टि गर्व, राग, क्रूरपणा इत्यादि भावांचे वेळीं नजरेस येते.

( १७ ) मध्यम प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असतां त्याचे डोळे तारवटलेले दिसतात व बाहुल्या चंचल दिसतात. ही **मध्यममदा** दृष्टि होय.

( १७ ) **अधममदा** दृष्टि नत असते. डोळ्यांची उघडझांप चालू असते व त्यामुळे बाहुल्या कधीं कधीं दृश्य व कधीं कधीं अदृश्य होतात.

( १८ ) बैतागलेल्या मनःस्थितीतील दृष्टि ही **त्रस्ता** दृष्टि होय. सा दृष्टींत पापण्या वरच्या वर व खालच्या खालीं केल्या जातात आणि बुबुळें सारखीं

हालत असतात. याप्रमाणें निरनिराळ्या रसभावांत करावयाच्या निरनिराळ्या दृष्टि सांगितल्या आहेत.

४६ दृष्टीचे इतके भेद जरी झाले तरी अभिनयांत डोळ्यांचें काम इतक्यानेच संपत नाही. विशिष्ट वस्तूकडे विशिष्ट तऱ्हेने पाहण्याचेहि आणखी आठ प्रकार आहेत. त्यास दर्शनप्रकार असें म्हणतात. जेव्हां दोन्ही डोळ्यांचीं बुबुळें एका रेषेंत असतील तेव्हां त्या पाहण्यास **सम** म्हणतात. तींच बुबुळें पापण्यांच्या केंसाआड वक्रगतीनें गेलीं असतां त्या पहाण्यास **साचीकृत** असें म्हणतात. एकादा पदार्थ निरखून पहात असतां होणाऱ्या दर्शन प्रकारास **अनुवृत्त** म्हणतात. एकाद्या वस्तूकडे पाहिलें असतें त्यास **आलोकित** व पाठीमागील वस्तु पहात असतां त्यास **विलोकित** म्हणतात. प्रलोकितांत बाहेरच्या बाजूस बळून पहावयाचें असतें. उंच वरचें कांहीं पहावयाचें असल्यास **उल्लोकित** आणि खालील वस्तु पहावयाची असतां **अवलोकित**, हे आठ दर्शन प्रकार झाले.

४७ डोळ्यांच्या खालील चेहऱ्याचा भाग म्हणजे नासिका होय. नासिकेचा अभिनय सहा प्रकारांनीं करतां येतो.<sup>१</sup> हा अभिनय अर्थात नाकपुड्यांच्या स्थितीवर अवलंबून असतो. नाकपुड्या वारंवार जवळ जवळ आणल्या असतां त्यास **नता** व त्या एकदांच जवळ आणून ठेवल्या म्हणजे त्यास **मन्दा** म्हणतात. ह्याच नाकपुड्या विस्तारल्यास त्यास **विकृष्टा** व श्वास वर घेतांना होतात तशा केल्या म्हणजे त्यांना **सोच्छ्वासा** म्हणतात. विकृष्ट स्थितीच्या उलट म्हणजे त्या संकुचित केल्या असतां त्यास **विकूणिता** व स्वाभाविक स्थितींत ठेवल्यास त्यास **स्वाभाविका** म्हणतात. मनांत निर्वेद, चिन्ता, औत्सुक्य व शोक हे भाव उत्पन्न झाले असतां नाकपुड्या मंद कराव्यात. तीक्ष्ण वास आला असतां, भय किंवा दुःख झालें असतां, राग आला असतां, श्वास जोरानें चालू असतां, त्या विकृष्ट कराव्यात आणि दीर्घ श्वास सोडतांना किंवा मधुर वास घेतांना त्या सोच्छ्वासा कराव्यात. दुःख झालें असतां, मत्सर वाटला असतां, नाकपुड्या विकूणित कराव्यात व जेथे विशेष प्रकारचा भाव नसेल तेव्हां त्या स्वाभाविक स्थितींत ठेवाव्यात.

४८ निरनिराळ्या रसभावांत ज्याप्रमाणें डोळ्यांत व नाकपुड्यांत फरक पडतो त्याचप्रमाणें तो गालांतहि पडतो. हा गालांतील प्रकार खालील प्रकारांनीं दाखवितां येईल. दुःखाचे वेळीं गाल बसलेले दिसतात त्यास **क्षाम** असें म्हणावें. आनंदाचे प्रसंगीं गाल जरासे फुगलेले दिसतात. त्यास **फुल्ल** म्हणतात. उत्साह

( ७० ) भा. ना. ८-१०० ते १०३ ( ७१ ) भा. ना. ८-१२३ ते १२७

( ७२ ) भा. ना. ८-१२८ ते १३२

प्रसंगी किंवा गर्भ वाटला असता गाल खूपसे पूर्णपणे कुमकतात म्हणून त्यांस पूर्ण म्हणतात, ह्यासमना गाल स्फुरण पावतात त्यांस कडवित व थंडी वाजून आली असता, भय वाटलें असता, ताप आला असता, अंग कांपत असता, गाल आकुंचित केले जातात, त्यांस कुंचित म्हणतात. विशेष मनःस्थिति नसतांना जे स्वाभाविक गाल असतात त्यांत सम म्हणतात.

४९ आतांपर्यंत मुक्तांतील वरच्या भागांचें वर्णन झालें. आतां अधर भागांतील अधराच्या क्रिया काय काय आहेत तें पाहूं. अधर फिरविल्यास त्यास चिकुणन म्हणतात. ही अधर क्रिया कांहीं वेदना शाली असता, मत्सरग्रस्त झाले असता, कोणी अपमान केला असतां अथवा आळसानें स्वस्थ बसलें असतां चाललेली दिप्तन येते. मनुष्य रागावला असता, त्याला थंडी वाजून आली असता, तो रोगग्रस्त झाला असता, त्याला भीति वाटली असतां अथवा फार मोठा जय मिळाला असता, त्याचे ओठ स्फुरूं लागतात-कम्प पावतात. हासच ओठांचें कम्पन म्हणतात. लीलाबिम्बोकादि भावांत अथवा सुरतप्रसंगी स्त्रियांचा ओठ बाहेर येतो तेव्हां त्यांच्या त्या क्रियेस विसर्ग असें म्हणतात. श्रम झाले असतां ओठ आत जातो. या अधरक्रियेस विनिगूहन म्हणतात. फार क्रोध आला असतां मनुष्य ओठ चावतो, तेव्हां त्या ओठ चावण्याचे क्रियेस संबृक म्हणतात. अभिनंदनाचे वेळीं, अतिशय कम्प सुटला असतां ओठ वर उंच केला जातो त्यास समुद्र ओष्ठ म्हणतात.

५० ओठांच्या सालील चेहऱ्याचा भाग म्हणजे हनुवटी होय. ह्या हनुवटींत वेळो वेळीं पडणारा फरक ओठ, जीभ व विशेष करून दांत यांच्या मदतीनेच केला जातो. पण ह्या दांतांनीं झालेला फरक हनुवटीवर दिप्तन येत असल्यानें यास दंतकर्म न म्हणतां चिबुककर्म असेंच म्हटलें आहे. चिबुकानें होणारे अभिनय सात प्रकारचे आहेत.<sup>५५</sup> दांत एकमेकांशीं घांसले गेले कीं त्यास कुट्टन म्हणतात. ते एकमेकांवर आपटल्यास त्यांस खण्डन व सालील बरील दांत घट्ट दाबून धरले तर त्यांस छिन्न म्हणतात. हेच छिन्न दांत एकमेकांपासून दूर केल्यास त्यांस चिकित व एकमेकांस स्पर्श होतो न होतो इतक्या अन्तरावर ठेवल्यास त्यांस सम म्हणतात. दांतांनीं सालील ओठ चावला असतां त्यास बृष्ट व जिभेनें ओठ चाटला असतां त्यास लेहन म्हणतात. यांपैकीं भय वाटलें असतां, थंडी वाजत असतां, कांहीं रोग झाला असतां, कुट्टन दांतांचा; संताप आला असतां, मनःक्षोभ झाला असतां, खण्डन दांतांचा; रोग झाला असतां, भय वाटलें असतां, थंडी वाजत असतां, मरण-

( ७३ ) भा. ना. ८-१३३ ते १३८ ( पा. भे. संदृष्टक = संदृष्टक )

( ७४ ) भा. ना. ८-१३९ ते १४४

प्रसंगीं जो एक प्रकारचा आवाज निघतो त्यावेळीं, छिन्न दांतांचा; जांभई आली असतां चिकित दांतांचा व आपली दुसऱ्याच्या नजरेस न पडण्यासारखी गोष्ट दुसऱ्यानें पाहिली, असें वाटलें असतां लेहनाचा अभिनय होतो. ही लेहनकिया मुलींच्या लाजण्याचे वेळीं, विशेष दिसून येते. स्वाभाविक मनःस्थितीत सम दांतांचा व क्रोध आला असतां दृष्ट दांतांचा अभिनय करावा.

५१ आतांपर्यंत निरनिराळ्या रसभावांत मुखाच्या उपांगांचा कसा अभिनय करावा, याचें वर्णन झालें. आतां डोकें कोणत्या मनःस्थितीत कसें ठेवावयाचें असतें, तें पाहण्याचें राहिलें आहे. डोकें निरनिराळ्या तेरा प्रकारांनीं हलवून त्यांच्या द्वारे अभिनय करावयाचा असतो. शीर्ष हलविण्याचे हे तेरा प्रकार सार्वत्रिक दिल्याप्रमाणे आहेत:-

( १ ) डोकें सार्वत्रिक व वर हळू हळू हालविलें म्हणजे आकम्पित शिराचा अभिनय होतो.

( २ ) तें हळू हळू सालच्या बाजूस किंचित् वांकविलें तर त्यास ध्रुत शीर्ष म्हणावें.

( ३ ) तेंच लोकर लोकर सालच्या सार्वत्रिक केलें कीं त्यास विध्रुत म्हणावें.

( ४ ) एकदां उजवीकडे व एकदां डावीकडे असें क्रमानें पाहिलें असतां शिर परिवाहित होतें.

( ५ ) आध्रुत शिराच्या अभिनयांत डोकें एकदांच किंचित् वांकडें करून उंच करावयाचें असतें.

( ६ ) तें एकदांच वांकडें सार्वत्रिक करून ठेवलें कीं अवध्रुत झालें.

( ७ ) किंचित् एका बाजूला खांद्यावर तें वांकविलें कीं, त्यास अंचित म्हणावें.

( ८ ) खांदी जरासे वर करून मान आकुंचित करून सार्वत्रिक बघितलें असतां शिरास निहश्चित म्हणतात

( ९ ) आपल्या पाठीमागची गोष्ट पहावयाची असतां आपण डोकें एका बाजूला वळवून बघतो अशा प्रकारच्या शीर्षास परावृत्त म्हणतात.

( १० ) खूप उंच पहात असतां शिर उत्क्षिप्त होतें.

( ११ ) अगदीं सार्वत्रिक पाहूं लागलें असतां तें अधोगत होते.

( १२ ) लोलितांत डोकें चोहोंबाजूस हलवावयाचें असतें.

( १३ ) कम्पितांत तें भराभर सार्वत्रिक करावयाचें असतें.

५३. या तेरा प्रकारांचा उपयोग झालीं दिलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगीं करावयाचा असतो:—

( १ ) कसलीशी ओळख पटलेली दाखवावयाची असतां, कोणाला उपदेश किंवा प्रश्न करावयाचा असतां, स्वाभाविकपणें बोलत असतां, कोणाला कांहीं दाखवित असतां, अथवा कोणाला बोलवावयाचें असतां नटानें आकांक्षित शिराचा अभिनय करावा.

( २ ) रागाचा अभिनय करावयाचा असेल तेव्हां, एकाद्या विचारांत गढलेलें दाखवावयाचें असतां, एकादी गोष्ट समजली आहे असें दाखवितांना, दुसऱ्याचे मनावर कांहीं ठसवितांना, दुसऱ्यावर रागावलों आहों असें भासविण्याचे प्रसंगीं, एका मागून एक अनेक प्रश्न विचारण्याचे वेळीं, शिर कम्पित करावें.

( ३ ) धुत शिराचा अभिनय इच्छित वस्तु प्राप्त झाली नसल्यास, मन कोणत्याहि कारणानें उद्धिप्त झालें असल्यास, एकादी चमत्कृतिजन्य गोष्ट पाहून विस्मय वाटल्यास, मनाला कसली तरी साची पटलेली दाखवावयाची झाल्यास, आपल्या मार्गांत कोणी अडथळा असल्याचे किंवा शून्य मनानें पहात असल्याचें दाखविणें झाल्यास, धुतशीर्षाचा अभिनय करावा.

( ४ ) थंडीनें गारठून गेल्याचा, कोणत्याहि कारणानें भयभीत झाल्याचा, त्रासाचा, ताप आल्याचा, दारू प्याल्याचा अभिनय विधुत शिरानें करावा.

( ५ ) कांहीं नवीन गोष्ट पाहून विस्मय वाटल्यास, हर्षोत्पादक कारणानें आनंद झाल्यास, कसल्याहि गोष्टीचें स्मरण झालेस दाखविणें झाल्यास, क्रोध किंवा विचारमग्न मन असल्यास, मदतीच्या आशेनें इकडे तिकडे पहात असल्यास, एकादी गोष्ट किंवा विचार दुसऱ्यापासून लपवून ठेवणें झाल्यास किंवा सहज लीलेचा प्रसंग करून दाखविणें झाल्यास डोकें परिवाहित करावें.

( ६ ) गर्वाच्या अभिनयाचे वेळीं, स्वतःस मोठे समजून ' वा रे मी ! ' म्हणून आपल्यास जणूं शाबासकी द्यावयाची असतां, इकडे तिकडे बाजूला वळून किंवा वर वर पहाण्याचे प्रसंगीं, असंभाव्य गोष्ट घडून आल्याचें दाखविण्याचे वेळीं आधुत शिर करावें.

( ७ ) अवधुत शिराचा अभिनय कोणाला निरोप पोंचता करावयाचा असल्यास, एकाद्याशीं बोलावयाचें झाल्यास, कोणाची ओळख पटलेली दाखविण्याचे वेळीं करतात.

( ८ ) कांहीं रोग झाला असतां, मूर्च्छा आली असतां, एकाद्या मृतासंबंधीं मनांत विचार आले असतां अंचित शिराचा अभिनय करतात.

( १ ) निहंश्चिताचा अभिनय बहुधा शृंगार रसाने करतात. निहंश्चित शिर झिज्यानीं लीला, विलास, चिखोक, कुटुभित, मोटायित, व किलकिञ्चित इत्यादि-भाषांत करावें.

( १० ) कोणाला प्रश्न विचारतांना, काहीं पहातांना किंवा तोंड लपवितांना, शिर परावृत्त करावें.

( ११ ) उंच किंवा आकाशातील गोष्टी पहावयाचे प्रसंगी शिर उत्क्षिप्त करावें, हें सांगावयास नकोच.

( १२ ) कोणत्याहि कारणानें लाजेचा अभिनय करून दास्यविण्याचे त्रेळां, माठ्यांना किंवा बरोबरीच्या लोकांना नमस्कार करण्याचे प्रसंगी, काहीं दुःख झाल्याचें दास्यविण्याचे प्रसंगी, मुस झालीं करावें म्हणजेच अधोगत शिराचा अभिनय करावा,

( १३ ) वेडामुळें अथवा क्रोधामुळें मनुष्य देहभान विसरला असल्यास, त्यास कोणत्याहि रोगानें पळाडलें असतां, फार मयसेवन केलें असतां, घडादींची बाधा झाली असल्यास, शोप येत असल्यास, डोकें वाटेल तिकडे मुकाडी झालें म्हणून वरील प्रसंग दास्यवावयाचे झाल्यास त्यावेळीं शिर लोलित करावें.

५३ याप्रमाणें नाट्याचा मुख्य भाग जो मुखज अभिनय त्याचें वर्णन झालें. आतां नृत्याच्या व नृत्ताच्या ज्या अंगक्रियांचा नाट्याला उपयोग होतो त्याचें वर्णन केलें म्हणजे नटाच्या नाट्याभिनयाचा पूर्ण विचार होईल. नटाला प्रत्यक्ष भूमिका घेऊन त्या भूमिकेप्रमाणें सर्व वर्तन करावयाचें असल्यानं, धावतांना त्यानं भराभर पावले उचलार्वांत किंवा विचारमग्न असतांना संथपणें चालावें; कंबर, मांड्या, जंघा, अमुक एका विशिष्ट स्थितींत ठेऊन उभें रहावें इत्यादि गोष्टी सांगत घसणें, हें ' प ' चा उच्चार करतांना ओंठाला ओंठ लावावा किंवा पाणी पितांना ओंठाला पेला लावून तोंडांत घुटका घेऊन तो गिळून टाकावा, हें सांगण्याप्रमाणेंच हास्यापद होईल. अभिनय करतांना आत्मभाव विसरून जाऊन नट त्या भूमिकेशीं एकरूप झाला म्हणजे स्वाभाविकपणेंच त्याच्या भाषणानुरूप, रसभावानुरूप त्याचे अंगविकार घडून येतील. म्हणून नृत्तांत आलेल्या प्रत्येक क्रियेचा नाट्यदृष्ट्या उपयोग न सांगतां अगदीं आवश्यक वाटणाऱ्या अंगक्रियांचा अभिनयदृष्ट्या उपयोग सांगावयाचा आहे. तसेंच ह्या अंगक्रिया किती प्रकारच्या आहेत, त्या कशा कराव्यात इत्यादींचें सविस्तर वर्णन नृत्तांत आलेंच असल्यामुळें त्यासंबंधीं काहीं एक न लिहितां, कोणत्या क्रियेचा कोणत्या अर्थी अभिनय करावा एवढेंच आतां सांगावयाचें आहे.

५४ नाट्याभिनयांतील मुख्य जें मुख, त्यानंतर शरीराच्या इतर सर्व भागांत वक्षःस्थलाला विशेष महत्त्व येतें. नृत्तांत वक्षःस्थलाचे आभुम्र, निर्भुम्र, प्रकम्पित, उद्धाहित, व सम असे जे पांच प्रकार सांगितले आहेत, त्यांपैकीं आभुम्र उर गोंधळलेल्या किंवा विषादयुक्त मनःस्थितींत करावा. मूर्च्छा आली असतां, शोक झाला असतां, छातींत दुस्त असतां, एकाद्या रोगानें मनुष्य पीडित झाला असतां, थंडी-वाऱ्यानें गारठला असतां किंवा लाज वाटली असतां, छाती स्वाभाविकपणेंच आंत जाऊन खांदी शिथिल झालेले दिसतात; म्हणून ह्या सर्व ठिकाणींहि आभुम्रच उर करावा. एकाद्या प्रश्नास आपण सत्य तेंच उत्तर देत असतां, अहंपणानें गोष्टी बोलत असतां, कांहीं चमत्कृतिजन्य पाहिलें असतां, छाती वर काढली जाते व खांदी सरळ सारखे व उन्नत राहतात, म्हणून ह्या प्रसंगीं निर्भुम्र उर करावा. कोणी कोणी असें म्हणतात कीं लांब सुस्कारा टांकतांना, जांभया देतांना, स्त्रियांच्या बिबबोकादि विशेष भावांतहि निर्भुम्र उर करावा. पण सुस्कारा सोडतांना, जांभया देतांना, वरचें कांहीं पडतांना छाती नुसती जराशी वर होत नाहीं तर जास्त उन्नत होते म्हणून अशा प्रसंगीं उद्धाहित उर करावा, असेंहि कांहींचे म्हणणें आहे. हंसतांना, रडतांना, फार श्रम किंवा फार भय वाटून श्वास सोडतांना, कफ झाला असतां, छाती वर खालीं होते म्हणून अशा प्रकारच्या अभिनयाचे प्रसंगीं छाती कंपित करावी. स्वाभाविक स्थितींत छाती सम असतेच. छातीच्या खालील शरीराचा भाग म्हणजे पोट होय. ह्याच्या क्षाम, सख्ख व पूर्ण ह्या तीन प्रकारांपैकीं हंसतांना व रडतांना क्षाम पोटाचा अभिनय करावा. एकादा रोग झाला असतांना, तप केल्यानें शरीरास कष्ट पडले असतां, भूक लागली असतांना, पोटाला बसळ पडतें म्हणून अशावेळीं सख्ख उदराचा अभिनय करावा. श्वास सोडतांना, उदरासारखा रोग झाला असतांना, खूप जेवलें असतांना पोट फुगलेलें दिसतें म्हणून अशा प्रसंगीं किंवा एकादा तुंदिलतनु दोंदिलपोट्या दाखवावयाचा असेल तेव्हां पूर्ण उदराचा अभिनय करावा. कटीच्या पांच प्रकारांपैकीं छिन्ना कटीचा उपयोग फार व्यायामानें थकलें असतां अथवा घाबरलें असतां करावा. ठेंगू-वामनमूर्ती-लोकांच्या चालण्याचा अभिनय करावयाचा असतां कटि प्रकम्पित करावी. चालतांना लढ माणसाची किंवा नाचतांना स्त्रियांची कटि उद्धाहिती दाखवावी. पार्श्व भागाचा अभिनय निरनिराळ्या प्रसंगीं स्वाभाविकपणें होतोच. यांतील साधारणपणें लक्षांत ठेवण्यासारखा म्हणजे प्रसारित नांवाचा पार्श्वभागाचा प्रकार होय; ह्याचा अभिनय हर्षा-

( ७६ ) भा. ना. ९-१९६ ते २०४

( ७७ ) भा. ना. ९-२१३, २१४ व त्या पुढील श्लोक.

( ७८ ) भा. ना. ९-२१९

( ७९ ) भा. ना. ९-२२०

( ८० ) भा. ना. ९-२२०

( ८१ ) भा. ना. ९-२११



तिशयाचे प्रसंगी करावा. मांड्यांच्या ज्या पांच अवस्था सांगितल्या आहेत. त्यांपैकी कर्पित नावाचा प्रकार चालतांना करावा. स्त्रियांनी स्वच्छंदपणे चालतांना मांड्या चालित कराव्यात. थकले असतां अथवा मन सिन्न झाले असतां जेव्हां मनुष्य स्वस्थ उभा रहातो, त्या वेळी त्याच्या मांड्याहि स्थिरच असतात. म्हणून अशा प्रसंगी मांड्या स्तंभित ठेवाव्यात. पोटच्या हलविण्याचे जे पांच प्रकार आहेत त्यापैकी विदूषकांने पोटच्या आवर्तित कराव्यात.

५५ आतां कोणत्या भूमिकेचा अभिनय करतांना नटानें कसे चालावे तें पाहूं. वृद्ध माणसाचा अभिनय करतांना नटानें हातांत काठी घेऊन तिच्या जोरावर शरीर जणूं हळूहळू ढकलीत चालावे व थकलेल्या माणसाप्रमाणें पावले अगदीं मंदमंद टाकावीत. मनुष्य फार दमून आलेला दाखवावयाचे वेळीं नटानें अंग संकुचित करून जोरानें श्वास टाकीत, गुढ्यावर हात देत देत हळूहळू चालावे. लठ्ठ माणसाची चालण्याची तऱ्हा श्वास टाकीत शरीर जणूं पुढें ढकलीत असल्याप्रमाणें दाखवावी. साधारण प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असतां, त्यानें चालतांना पाय एकमेकांत घोंटाळत असल्याचें दाखवावे व अधम प्रकृतीच्या माणसानें मद्यसेवन केलें असल्यास सर्व शरीर वेडेवांकडे करीत, हात वेडेवांकडे करीत व पाय एकमेकांत अडसळवीत चालावे. व्याधिग्रस्त माणसानें हातापायांत जीव नसल्याप्रमाणें चालावे व त्यानें डोळे खोल गेल्याप्रमाणें व पोट आंत गेल्याप्रमाणें दाखवावे. वेड्या माणसाचा अभिनय करतांना डोळे ओढलेले, केंस सुटलेले, कपडे व अंग धुळीत भरलेले असावेत. ह्या अभिनयाचे प्रसंगी नटानें अंगावर पुष्कळ तऱ्हेची वस्त्रे, चिंध्या घालाव्यात व चालतांना त्यानें मध्येंच थांबावे, मध्येंच रडावे, मध्येंच हंसावे, मध्येंच पळावे तर एकादे वेळीं रस्त्यांत लोळणाहि ध्यावी. लंगड्या माणसाचा अभिनय करतांना एक पाय स्थिर ठेवून एक पाय बोटावर टेंकावा. नंतर स्थिर पायाकडील शरीराचा भाग उंच करून दुसरा पाय पुढें

( ८२ ) भा. ना. ९-२२४

( ८३ ) भा. ना. ९-२२५

( ८४ ) भा. ना. ९-२२५

( ८५ ) भा. ना. ९-२३१

( ८६ ) भा. ना. १२-१०१ ते १०२

( ८७ ) भा. ना. १२-१०४ पुढील

क्षेपक :—

( ८८ ) भा. ना. १२-१०३, १०५, १०६

( ८९ ) भा. ना. १२-१०७ ते १११ ( पा. भे. कदाचिद्वावति जवात्

..... । .....

.....रथ्यास्वनियतालयः ॥

( ९० ) भा. ना. १२-११८ ते १२०

ठाकून चालावें. तळपायाला काहीं कांठा धोंडा बेंचला असता, पायास भोंबरी झाली असतां चवड्यावर अथवा बोटांवर चालावें. पंगु माणसानें पोटाच्या नत करून सालीं बसून खुरडत खुरडत चालावें. ठेंगू माणसानें सर्व गात्रें संकुचित करून पावले जवळ जवळ टाकीत चालावें. विदूषकांनें आपल्या गतीनें, भाषणानें व पोषाखानें सर्वास हंसवून सोडावयाचें असतें. चालतांना हंसू येण्याकरितां त्यानें कधीं कधीं खजाप्रमाणें तर कधीं कुब्जाप्रमाणें तर कधीं विचित्र चेहरा करून त्या भूमिकेस योग्य असें चालावें. कधीं त्यानें बगळ्याप्रमाणें इकडे तिकडे बघत चालावें. शर्कारांनें आपले दागदागिने, उंची वखें सावरीत त्यांकडे मोठ्या अभिमानानें पहात, मध्येच इकडे तिकडे डौलानें पहात चालावें.

दूराध्वगस्यापि गतिः शनैर्मन्दं परिक्रमात् ।

संकोचनं च गात्रस्य जानुनोश्च विमर्दनम् ॥

स्थूलस्यापि च कर्तव्या गतिर्देहापकर्षिणी ।

समुद्रहन्भूयिष्ठा मन्दोल्लिखपदक्रमात् ॥

चेष्टां<sup>१३</sup> नम्रपणानें दबकत दबकत चालावें आणि विठ्ठल<sup>१४</sup> शरीर सम ठेवून दोन्ही पायांत एकेक ताल अंतर राखून पाय मोठ्या ऐंटीत उचलित चालावें. कंचुकीची<sup>१५</sup> गति त्याच्या वयोमानाप्रमाणें दाखवावी. कंचुकी वृद्ध दाखविला असल्यास त्यानें वृद्धाप्रमाणें आणि तो तरुण दाखविला असल्यास त्यानें तरुणाप्रमाणें म्हणजे शरीर ताठ करून व सम ठेवून चालतांना पाऊल अर्धताल उचलून चालावें. कोणत्याही नटानें अंधारांतून चालतांना पावले जमिनीवरून सरपटीत व हात पुढें पसरून त्याचे सहाय्यानें मार्ग हुडकीत चालावें. सिंह<sup>१६</sup>, अस्वल, वानर, यांची गति नरसिंहाप्रमाणें दाखवावी; म्हणजे आलीढ स्थान करून उभें रहावें व एक हात गुडघ्यावर ठेऊन दुसरा वर आकाशाकडे करून ठेवावा, चोहों बाजूस मान वळवून पहावें व सामान्यतः ती तिरकस ठेवावी आणि पांच पांच ताल अंतसबर पावले टाकावीत.

५६. स्त्रियांनीं उभें रहाण्याचीं तिन स्थानें आहेतः— आयत, अश्लिष्ट व अश्लिष्टान्त. आयत स्थानांत डावा पाय सरळ स्वाभाविक सारख्या स्थितीत ठेवतात

( ११ ) भा. ना. १२-१२१, १२२ ( १२ ) भा. ना. १२-१३०

( पा. मे. सकाप्रस्य = शंकरस्य )

( १३ ) भा. ना. १२-१२९ ( १४ ) भा. ना. १२-१७ ९८

( १५ ) भा. ना. १२-९९, १०० ( १६ ) भा. ना. १२-१७

( १७ ) भा. ना. १२-१३३ ते १३५ ( १८ ) भा. ना. १२-१३६ ते १४२

व उजवा पाय एक ताल अंतरावर किंचित् तिरकस ठेवतात. ह्या स्थानांत मुस प्रसन्न, उर सम व उन्नत आणि हात नितंबाचे बाजूस सोडून ठेवावयाचे असतात. रंगभूमीवर प्रवेश करतांना, फुलें उधळतांना, शृंगार भाव उत्पन्न झाल्याचें दाखवतांना, रागाचा अभिनय करतांना, रागानें बोटें मोडतांना, गंभीरपणाचा आव आणतांना, चोहों बाजूस पहातांना, स्त्रियांनीं ह्या स्थानांत उभें रहावें. लीलां, विलास, बिड्योक इत्यादि भावांत, तसेंच भूषणें मिळालीं असतां अथवा पतीची वाट पहात असतां, स्त्रियांनीं एका बाजूकडील कटी, पार्श्व भाग व जंघा किंचित् उन्नत करून, एक हात लताख्य करून ठेवावा व दुसरा हात नितंबाचे बाजूस सोडून द्यावा. पायपैकीं उजवा पाय किंचित् तिरकस व डावा मार्गे ओढून पण सम ठेवावा. ह्या प्रकारें उभें राहिलें असतां ह्या स्थानास अवहित्थ स्थान असें म्हणतात. अश्वक्रान्त स्थानांत एक पाय समस्थितींत ठेवून दुसरा अग्रतल संचर करून सूचीविद्ध म्हणजे पाय आंगठ्यावर टेंकून दुसऱ्या पायाजवळ ठेवावा. स्त्रियांनीं फुलें गोत्र करतांना, अंगावरील पडलेलें वस्त्र उचलतांना, झाडाच्या फांद्या ओढतांना व अडसल्याप्रमाणें दाखवितांना ह्या स्थानांत उभें रहावें.

५७ लहान मुलांची भूमिका घेणाऱ्या नटानें अमुक एकाच तऱ्हेनें चालण्याची पद्धत ठेवूं नये. त्यानें मुलाचा अभिनय स्वाभाविक दिसण्याकरितां स्वच्छंद गतीनेंच म्हणजे सामान्यतः मूल जसें चालतें, तसें चालावें.

५८ मुच्छकटिकांत चारुदत्ताला निजलेलें दाखवावयाचें असतें. अशा प्रकारें नटाला रंगभूमीवर निजावयाचें असेल तेव्हां त्यानें गात्रें आकुंचित करून किंवा सरळ ठेवून निजावें किंवा ह्या कुशीवरून त्या कुशीवर वळावें.

५९ इष्ट गोष्ट घडून आली असतां, मोहक सुवास, सुखकर वायु किंवा आनंद देणारी चंद्रिका ह्यांचा उपभोग घेत असल्याचें दाखवितांना नटानें अंगावर आनंदातिशयानें रोमांच उठल्याप्रमाणें दाखवावें व सर्व गात्रें हर्षानें प्रसन्न झालेलीं दाखवावीत. <sup>१०३</sup>अनिष्ट वस्तूचा लाभ झाला असतां तोंड वेडेवांकडे करावें, बाजूस वळवावें, डोळे व नाक वर चढवावेत आणि अनिष्ट दृश्यापासून दृष्टि काढून बाजूस वळवावी. विशेष प्रकारचे काहींच परिणाम न होणारी गोष्ट घडून आल्यास तिटकारा किंवा आनंद काहींच झालेलें दाखवूं नये. ऊन लागलें असतां, सूर्याचा फार ताप झाला असतां, छायेची अपेक्षा दाखविण्यासाठीं वस्त्राचा पदर डोक्यावर घ्यावी. सूर्य

( ९९ ) भा. ना. १२-१४३ ते १४५ ( १०० ) भा. ना. १२-१४६ ते १४८

( १०१ ) भा. ना. १२-१६४ ( १०२ ) भा. ना. १२-१९१

( १०३ ) भा. ना. २५-६ ( पा. मे. तथोल्लेखकसनादपि )

( १०४ ) भा. ना. २५-१० ( १०५ ) भा. ना. २५-७

मध्याह्नीं आल्याचें वर्णन असल्यास, डोळे किलकिले करून वर बघावें व उदय-कालाचें किंवा अस्तकालाचें वर्णन असतांना तें वर्णन चेहरा गंभीर करून करावें. गंभीर<sup>१०६</sup> किंवा उदात्त वर्णन करण्याचे वेळीं अथवा अशा प्रकारचा मनुष्य भेटल्याचे प्रसंगी, सर्व गात्रें नीट व्यवस्थित ठेवून झांकांत उभें रहावें. <sup>१०७</sup> एकेलेल्या किंवा पाहिलेल्या गोष्टीच्या अर्थाची समजूत पडल्याचें दाखवितांना तर्जनी वाटोळी फिरवावी किंवा चोहों बाजूस दृष्टि फेंकावी किंवा एका हाताचीं बोटे दुसऱ्या हाताचे बोटांत दाबावीत<sup>१०८</sup>. वीज चमकल्याचा, उल्का पडल्याचा, मेघगर्जना ऐकल्याचा, प्रज्वलित अग्नि पाहिल्याचा अभिनय गात्रें त्रस्त करून व डोळे झांकून करावा. एक, दोन, तीन असे मोजून वर्णन करावयाचें असेल तेव्हां प्रत्यक्ष बोटे मोजून ती संख्या दाखवावी आणि दशक किंवा शेंकडे पताका हातांनीं दाखवावेत. ऋतूंचें वर्णन आलें असतां ज्या ऋतूंत ज्या तऱ्हेचें हवामान व एकंदर परिस्थिति असते, ती जणू आपण प्रत्यक्ष उपभोगीत आहोंत, असें दाखवावें. उदाहरणार्थ, शरद् ऋतूतील कथाभाग असल्यास सर्व दिशा, इंद्रियें, मन, सुप्रसन्न झाल्याचें दाखवावें. सभोंवार चित्रविचित्र फुलें दिसत असल्याचें वर्णन असल्यास प्रसन्नता दाखवावी. ऋतु शीत असल्यास गात्रें संकुचित करून दांत ओंठ आवळून ध्यावेत. ह्याचप्रमाणें राग, लोभ, ईर्ष्या, क्रोध, कोप, दुःस्वप्न, रुदित, भय इत्यादि भावांचें वेळीं भाव-प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें उपभोगणाऱ्या व्यक्तींची उत्तम, मध्यम अधम प्रकृति पाहून व त्या प्रकृतीला अनुसरून त्या त्या भावांचा अभिनय करावा.

६० सारांश भरताचेच भाषेत सांगावयाचें म्हणजे ज्याप्रमाणें माळी निर-निराळ्या वासांची व रंगांची फुलें एकत्र करून त्यांची आपल्याला इष्ट अशी सुंदरशी माळ तयार करतो त्याप्रमाणें नटानें भिन्न भिन्न भावांनीं युक्त अशा भावदर्शक अंगोपांगांची रचना करून त्यांची सरस, सुंदर, सहज, स्वाभाविक आणि नयन-मनोहर दिसेल अशी माला गुंफावी.

६१ आंगिक अभिनयाच्या दुसऱ्या भागाचें म्हणजे नृत्याचें वर्णन करण्यापूर्वी आंगिक अभिनयाचे प्रस्तावनेत व पुढेहि नाट्याभिनयाचे वर्णनांत नृत्याचें जें विशेष वर्णन सांगितलें आहे तें पूर्णपणें लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. नृत्यांत केले जाणारे अंगविक्षेप हे पदांचा अर्थ सूचित करीत असतात. म्हणून नृत्यांतील अंगविक्षेपां-संबंधी बसविलेले संकेत नट प्रत्यक्ष एकाद्या भूमिकेचें अनुकरण करीत असतां

(१०६) भा. ना. २५-८

(१०७) भा. ना. २५-११

(१०८) भा. ना. २५-१३

(१०९) भा. ना. २५-१५

(११०) भा. ना. २५-२०, २१

(१११) भा. ना. २५-२७

(११२) भा. ना. २५-२९

त्यानें उपयोगांत आणण्याकरितां नाहींत, ही गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे. उदाहरणांकरितां असा हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुळाकार फिरविल्यास लग्न व कंकणबंधन ह्या गोष्टी सूचित होतात, म्हणून सांगितलें आहे. याचा अर्थ लक्षांत घेवून चाललें असतां किंवा कंकणबंधन बांधलें जात असतां अराल हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुळाकार फिरवावा असा नव्हे, तर जेव्हां पद्यांत ह्या गोष्टींचें वर्णन असेल, तेव्हां तें पद म्हणून झाल्यावर नर्तकानें त्या गोष्टी सूचित करण्याकरितां वरीलप्रमाणें हात करावा. कारण असा असा हात केला कीं, अमुक वर्णन समजावें, असे संकेत ठरून गेलेले होते. एकाच क्रियेवरून जरोंवर दिल्याप्रमाणें एकाहून अधिक संकेत लक्षांत येत तरी ज्या पदाचा अर्थ नर्तक सूचित करी तें पद नुक्तेच ऐकल्यामुळें प्रेक्षकांना-प्राश्निकांना-ह्या संकेतांपैकीं कोणता संकेत गृहीत धरावा, हें तेव्हांच समजून कांहीं एक घोंटाळा होत नसे. नर्तकानें पद्यांतील पदांचा अर्थ सूचित करण्याची ही पद्धति इतरत्रहि दिसून येते. उदाहरणार्थ

“ When I'll take you on my knee,

Oh ! how happy I shall be

Under the spreading chest-nut tree ! ”

म्हणून एक लहान मुलीनीं म्हणण्याचें इंग्रजी गाणें आहे. हें म्हणतांना पहिल्यानें जसें आहे तसेंच तालसुरांत म्हणावयाचें असतें, पण तें दुसऱ्यांदा म्हणतांना शेवटील tree हा शब्द गाळून, त्याचा अर्थ हात डोक्यावर नेऊन सूचित करावयाचा असतो. ह्याप्रमाणें झाल्यावर गाणें संपेथ तसेंच्या तसें म्हणून, परत म्हणतांना nut व tree हे दोन्ही शब्द गाळून nut शब्दाऐवजीं कपाळाची कवटी ह्या अर्थीं कपाळांला हात लावून व tree चा पहिल्याप्रमाणेंच अर्थ सूचित करावयाचा असतो. ह्याचप्रमाणें अनुक्रमानें chest व spreading चा अभिनय करावयाचा असतो. वर सांगितलेल्या सुणा अन्वर्थक असल्यानें त्यांचा अर्थबोध सहज होऊं शकतो. हें उदाहरण फक्त नृत्याची कल्पना देण्यापुरतेंच आहे. सत्यासुत्या नृत्याचें म्हणून नव्हे. प्राचीन काळी नृत्य ही कला फारच पूर्णतेस गेली होती, त्यामुळें निरनिराळ्या भाषांनीं व रसांनीं युक्त अशा संबंधाच्या संबंध गाण्याचा अर्थ अशाच अभिनयांच्या मदतीनें सुचवीत असत. गायकानें एकदां गाणें म्हटलें म्हणजे पुन्हां कोणत्याहि शब्दाचा उच्चार न करतां, फक्त अंगक्रियांवरून त्या गीतांतील जवळ जवळ सर्व पदांचा अर्थ नर्तकास सूचित करावयाचा असे. नृत्यास पदार्थाभिनय असें म्हणतात तें याचमुळें. ह्याप्रमाणें पदांचा अर्थ सूचित करावयाचा म्हणजे अर्थातच तितक्या निरनिराळ्या तऱ्हेचे संकेत ठरविणें अत्यंत आवश्यक होतें व

त्याप्रमाणें ते ठरलेहि होते. गीतांतील भाषांची सूचना करण्यास विशेषेंकरून हात उपयोगी पडतात, आणि म्हणूनच नृत्यांत हस्तक्रियांस फार महत्त्व आहे. हस्तक्रियांचें हें महत्त्व लक्षांत घेऊन ह्याचा सर्वांच्या आधी विचार करूं.

६२ ह्या हस्तक्रियांपैकीं एकाद्या हस्तक्रियेचे अनेक संकेत ठरविले असल्यानें, तसेंच त्या क्रियेंत फारच थोडा फरक सांगून दुसरे संकेत सांगितले असल्यानें, अमुकएक केलें असतां अमुक अमुक प्रकारचा संकेत होतो, असें दर वेळीं सांगून कंटाळवाणें करण्यापेक्षां हस्तभेद, तो ठेवण्याची पद्धत व त्यानें सूचित होणाऱ्या गोष्टी अशीं सदरें पाडून त्या त्या सदराखालीं त्या त्या गोष्टीचें वर्णन दिलें आहे. हस्तभेदांचें विस्तृत वर्णन नृत्त प्रकरणांत आलें असल्यानें येथें त्यांचीं नुसतीं नांवेंच दिलीं आहेत.

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा	सूचित अर्थ.
१ पताकीं	भालप्रदेशाइतका वर.  दोन्ही पताका हात जुळवून बोटें विरळ करून हालवीत रहाणें.  हात खालीं सोडून पण स्वस्तिकाकार व अधोमुख ठेवणें.  दोन्ही पताका हात दोन्ही बाजूंस टाकणें.  दोन्ही पताकाहात डोक्यावर ठेवणें.  पताकाहात रेचित करणें  अधोमुख करून बोटें वर करून हालवीत रहाणें.  तलहात एकमेकांवर घांसणें.	आघात, शेकणें, प्रेरणा करणें, आनंद होणें व मीपणा दाखविणें. वृष्टि, पुष्पवृष्टि व अभिवृष्टि.  दाटी, गुह्य वस्तु किंवा गोष्ट व जपून ठेवण्यासारखी वस्तु.  समूह, समुद्र व विस्तीर्णता.  रूपनिरिक्षण.  दंगा, वादन, पक्ष्यांचें उडणें, आणि एकाद्यास प्रोत्साहन देणें. वायूचा सळसळाट व समुद्राचा खळखळाट. धुणें, दळणें, चुरडणें, दगड उचलणें, झाड उपटणें इत्यादि.
२ त्रिपताकीं	डोक्यावर ठेवणें.	कोणास बोलावणें, खालीं उतरणें, कांहीं फेंकणें, निवारण करणें, आंत शिरणें, हनुवटी उंच करणें, नम-

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
	<p>अनामिका कपाळावर ठेवणें.</p> <p>अनामिका केंसांस लावणें 'बोटें' अधोमुख करून वर उचलून हलविणें.</p> <p>स्वस्तिकाकार ठेवणें.</p> <p>एकाबाजूस स्वस्तिकाकार हात ठेवणें.</p> <p>वरच्या बाजूस दोन्ही हात पराङ्मुख ठेवणें.</p> <p>तळहात एकमेकांवर ठेवणें खालीं मोकळे सोडून समोरा समोर हलविणें.</p> <p>उताणे अधोमुख करून वक्षस्थलावर ठेवणें.</p> <p>आंगठा न वांकविता आपल्या बाजूस करणें.</p> <p>एकच हात पराङ्मुख करणें.</p> <p>दोन्ही हातांचीं बोटें एकमेकांस जुळवणें.</p> <p>अधोमुख करणें.</p> <p>ऊर्ध्वमुख करणें.</p> <p>हातांचीं बोटें मोकळीं करून वळविणें.</p>	<p>स्कार करणें, नाना तऱ्हेचें भाषण करणें, मंगलवस्तूंचा स्पर्श होणें, पागोटें, रुमाल इत्यादि घालणें.</p> <p>कुंकू लावणें.</p> <p>एकादी वस्तु धुणें, चंदन लावणें.</p> <p>लहान चोंचीच्या पक्ष्याचें उडणें, वहाणारा सरा, साप व भुंगा.</p> <p>गुरूचें पादवन्दन.</p> <p>घर दिसणें.</p> <p>तपस्व्याचें दर्शन.</p> <p>दार दिसणें.</p> <p>राजाचें दर्शन.</p> <p>वडवानल, मकरदर्शन, वानरांच्या उड्या, समुद्राच्या लाटा, धडपड व स्त्रिया.</p> <p>चंद्राची कोर.</p> <p>माणसाचें जाणें.</p> <p>शौर्य, माधुर्य इत्यादि भाव.</p> <p>वाट, अळिता लावणें, रांगोळी काढणें, कस्तूरिकादींनीं शरीरावर वेलचुट्टी काढणें.</p> <p>कांहीं दिसणें, शिस्तर, व लेख.</p> <p>पडणें, मरणें, उलटणें, तर्क करणें, एकाद्या बाजूस वळणें किंवा मोडणें.</p>

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
४ अर्धचंद्र <sup>११७</sup>		लहान साडे, चंद्रकोर, शंख, वर्तुळ, बांगड्या, रुशता, काही काढण्याची क्रिया, स्त्रियांची रशना, मांडी, कंबर, तोंड, तलपत्र व कानांतील कुंडले.
५ अराल.	दोन्ही अराल हाताची बोटे स्वस्तिकावर ठेऊन वर्तुलाकार हात फिरविणे. एक अराल हात डावीकडून उजवीकडे वर्तुलाकार फिरविणे. दोन्ही अरालहात जान-व्याकडे स्वस्तिकाकार करून सोडून देणे. कपाळावर ठेवणे.	आशीर्वाद, बल, चातुर्य, गर्व, धैर्य, कान्ति, दिव्यता, तेज, गंभीरता. <b>आत्ममानानें</b> आपल्या अंगाकडे पहाणें, केशग्रहण. वास घेणें, श्रमपरिहार होणें, बोलवणें, स्वाधीन करणें, पुरलेलें द्रव्य दाखविणें, प्रदक्षिणा, जमाव. लभ व कंकणबंधन. हार माला इत्यादि.
६ शुकतुण्ड <sup>११९</sup>		धैर्य, शौर्य गर्व, ओदार्य व उपयोग. अवज्ञा करणें, धिक्कार करणें, टाकणें, बोलाविणें, मीं केलें असें सांगणें.
७ मुष्टि <sup>१२०</sup>		चेपणें, प्रहार करणें, पिळणें, व्यायाम करणें, घालवून देणें, काठी, तलवार इत्यादि धरणें.
८ शिखर <sup>१२१</sup>		दोरी, धनुष्य, दर्भ, अंकुर इत्यादि धरणें, तोमर टाकणें, शक्ति सोडणें, ओंठ, पाय यांना रंग देणें, केंस झाडणें.
९ कपित्थ <sup>१२३</sup>		तलवार, चाप, चक्र, तोमर, इत्यादि शस्त्रे, आयुधें आणि सत्य व हितकर कार्य.

( ११७ ) भा. ना. ९-४१, ४२

( ११८ ) भा. ना. ९-४४-४९, २५-१२

( ११९ ) भा. ना. ९-५१

( १२० ) भा. ना. ९-५३

( १२१ ) भा. ना. ९-५५

( १२३ ) भा. ना. ९-५७



हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
१० सटकामुखे	स्थितिकाकार ठेवणें.	पद घेणें, हातांत माळ धरणें, काठी घेणें, बाण सोडणें, आरसा घेणें, तोडणें, चूर करणें, होम, द्रव्य, छत्र धारण करणें, रवी घेणें, फुलें गोळा करणें, चाबुक, अंकुश, दोरी घेणें व स्त्री पहणें. लगाम, चाबूक हातांत ठेवणें.
११ सूचीमुखे	या हाताच्या तर्जनीनेच पुढील सर्व क्रिया करावयाच्या आहेत. तर्जनी वांकडी फिरवणें. तर्जनी वर करून फिरविणें. तर्जनी वर करणें. वांकवून तोंडावर ठेवणें वाटोळी फिरविणें. खालीं करणें. तोंडाजवळ आकुंचित करून नंतर लांब करणें. पुढें पसरून कंपित करून उताणी करणें. गंडस्थलावर ठेऊन कांपविणें कपाळावर ठेवणें. दोन्ही हातांच्या तर्जनी जुळविणें. दोन्ही हातांच्या तर्जनी दूर करणें.	चाक, बीज, मंजिरी, कानावरील तुरा, शाबासकी, पताका. लहानसा साप, लता, मयूर आणि दीपावालि; झडप घालणें व वक्रगतीनें वाटोळें फिरविणें. तारका, नाक, लांब काठी. दाढा असलेले प्राणी. सर्व लोकांचा स्वीकार. मोठा दिवस किंवा मोठा प्राणी. वाक्यार्थ दाखविणें, जांभई देणें. शाबासकी देणें. राग दाखविणें, ग्राम पुसणें, माला, कुण्डलें, बाहुभूषणें. अहंपणा, शत्रु दाखविणें, क्रोध, 'क्रोध हा' असें विचारणें, कान साजविणें. संयोग. वियोग.

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
	<p>दोन्ही हातांच्या तर्जनी एकमेकांवर स्वस्तिक करून ठेवणें.</p> <p>एकमेकांस पीळ घातल्या-प्रमाणें गुंतविणें.</p> <p>दोन्ही हातांच्या तर्जनी एक-मेकांजवळ आणणें.</p> <p>वरीलप्रमाणें जवळ आणून कपाळावर नेणें.</p> <p>दोन्ही हातांच्या तर्जनी अभिमुख करून डावीकडे करणें पराङ्मुख करून उजवीकडे करणें.</p>	<p>कलह</p> <p>बंधन.</p> <p>चंद्रमंडल.</p> <p>इंद्र.</p> <p>दिवसाचा शेवट.</p> <p>रात्रीचा शेवट.</p>
१२ पद्मकोष <sup>१२५</sup>	<p>बोटांचीं अग्रे आकुंचित करणें.</p> <p>हात मनगटावर ठेऊन दूर करून त्यांचीं बोटे हालविणें व फिरविणें.</p> <p>अधोमुख स्वस्तिकाकार ठेवणें.</p>	<p>वक्षःस्थल, झांकलेली पेट्टी, कांहीं दाखविणें, बेलफळ, कवठ इत्यादि घेणें. पूजाकरणें, बलिदान पिण्डदान करणें. विकसित कमळें.</p>
१३ सर्पशीर्ष <sup>१२६</sup>		<p>सिंह, अस्वल, व्याघ्र, इत्यादि स्थापदांचें दर्शन.</p>
१४ मृगशीर्ष <sup>१२७</sup>	<p>बोटे हलविणें.</p> <p>वक्षःस्थला पासून दूर करणें.</p>	<p>सर्प, सर्पगति, पाणी शिंपडणें, मारणें हत्तीचें गंडस्थल फोडणें.</p> <p>घाम पुसणें, अमुक गोष्ट इथे आहे असें दाखविणें, फांसे टाकणें, शक्ति दाखविणें.</p>
		<p>स्त्रियांचा कुटुमित भाव.</p> <p>विस्तीर्णता, भरभर कांहीं फेंकून देणें.</p>

(१२५) भा.ना. ९-७७ ते ७९; २५-१८ (१२६) भा. ना. ९-८१

(१२७) भा. ना. ९-८३, ८४

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
१५ लांगूल <sup>१२८</sup>	बोटें हलविणें.	लहानमोठीं फळें, वैडूर्यादिरत्नें दाखविणें, मांजराचें पाऊल दर्शविणें. स्त्रियांचें क्रोधयुक्त भाषण.
१६ अलपङ्कव		निषेध करणें, तूं खोटें बोललास असें म्हणणें, स्त्रियांनीं स्वतःचा उल्लेख करणें.
१७ चतुरैक <sup>१२९</sup>	एकच हात.	लीला, रति, रुचि, स्मृति, बुद्धि, ज्ञान, क्षमा, पुष्टि, प्रणय, पावित्र्य, चातुर्य, माधुर्य, नैपुण्य, धैर्य, न्याय, विषय, निश्चय, पीडा, लबाडी, नम्रता, शम, मय, पुत्र, गान, प्रश्र, पृच्छा, वातां-कथन व कोंवळ्या गवतानें आच्छादित जमीन.
	एक किंवा दोन्ही हात फिरविणें.	उघडणें, तर्क काढणें, लज्जा, रचना व वाटोळें फिरणें.
	दोन्ही हात एकत्र आणणें	डोळ्यांची उपमा देणें, कान दाखविणें, कमलदल दाखविणें.
	वर उचळणें.	पांढरा रंग.
	वाटोळा फिरविणें.	तांबडा, पिवळा रंग.
	एकमेकांवर चोळणें.	नीलवर्ण.
१८ भ्रमर <sup>१३०</sup>		निरनिराळीं कमळें व लांब देंठ असलेलीं फुलें ग्रहण करणें, कर्णपूर, बीज, निर्भर्त्सना, लहान मुलांचें बोलणें, एकादी क्रिया जलद करणें व ताल देणें.
१९ हंसमुख <sup>१३१</sup>	टांकांशीं बोटें किंचित् हलविणें.	नाजूक, थोडें, सैल, कर्मापणा, निःसारता, मृदुगोष्टीशीं संयोग.

( १२८ ) भा. ना. ९-८५

( १२९ ) भा. ना. ९-८८

( १३० ) भा. ना. ९-९० ते ९६ ( १३१ ) भा. ना. ९-९८, ९९

( १३२ ) भा. ना. ९-१०१

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तज्हा.	सूचित अर्थ.
२० हंसपक्ष <sup>१३३</sup>	छातीवर ठेवणें.	पितरांना जल देणें, ब्राह्मणांचा अवमान, दक्षिणेचा स्वीकार, ब्राह्मण, भोजन, आलिंगन देणें, मोठा खांब दाखविणें, शरीर हर्षरोमांचित झालेलें दाखविणें, स्पर्श, अंगाला चंदन चर्चणें, पाय चुरणें. हनुवटी धरणें, स्त्रियांचे विशेष प्रकारचे विभ्रम, दुःख, इत्यादि.
२१ संदंश <sup>१३४</sup>	तीन प्रकारचा पुढें, मुखसंदंश. दोन्ही संदंश करून जुळणें. स्त्रियांनीं डावा हात पार्श्व संदंश करून बोटें बाजूस वलविणें. पुरुषांनीं करणें.	पानें, गवत, केंस, फुलें घेणें, फुलांची माळ करणें, कला शिकणें, ओढणें. देंढापासून फूल तोडणें, लांकडें रचणें, धिक्कार करणें, क्रोध दाखविणें, योग्य, थोडेंसे ध्यान, धनुष्यास दोरी लावणें, बाण सोडणें, यज्ञ करणें, पर्वत धारण करणें. काजळ घालणें, तर्क काढणें, केंस बांधणें, शरीरावर पत्रावलि काढणें, अळित्याचा रस काढणें. कोमल वस्तु, निंदा, असूया, सदोष वचन.
२२ मुकुल <sup>१३५</sup>	डावा संदंश केल्यास.	असूयेनें किंवा दोषयुक्त बोलणें, कोमल वस्तु. देवांची पूजा, बलि देणें, निर- निराळीं कमळें दाखविणें, हाताच्या बोटांचें चुंबन, पसरणें, गोळा करणें, जेवण, तोंड संकुचित करणें, दान देणें, नाणीं मोजणें,

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
२३. कूर्णनाभि <sup>१३६</sup>		कुष्ठादि व्याधि दाखविणें, डोकें खाजाविणें, केंस धरणें, चोरी धरणें, सिंह, वाघ इत्यादींचा अभिनय करणें, बिछाना, रत्न, दगड हातांत उचलून घेणें.
२४. ताम्रचूल <sup>१३७</sup>	बोटांची उघडसांप करणें.	शहाणपणा, निर्भत्सना, तालवृक्षा- वर बाण सोडणें, एकादी क्रिया झट- कन करणें. अग्नीच्या ठिणग्या, शत, सहस्र, लक्ष संख्या मोजणें, पाण्याचे तुषार,
२५. अञ्जलि <sup>१३८</sup>	डोक्यावर ठेवणें. तोंडाशीं ठेवणें. वक्षःस्थलावर ठेवणें. कोठेंहि ठेवणें.	देवतांना नमस्कार. गुरूंना नमस्कार. मित्रांना नमस्कार. स्त्रियांना नमस्कार.
२६. कपोतक <sup>१३९</sup>	स्त्रियांनीं वक्षःस्थलीं ठेऊन क्रांपविणें. दोन्ही हातांचीं बोटें एक- मेकांवर चोळणें.	नमस्कार करणें, गुरूजवळ बोलणें. शीत व भय. खिन्न वाक्य, कोणत्याहि भेदाचा अंगीकार, पुरे असें म्हणणें.
२७. कर्करट <sup>१४०</sup>		सुरतप्रसंगीं अंगमर्दन करणें, अंगाला आळेपिळे देणें, क्षोपेंतून उठून जांभई देणें, हनुवटी धरणें, हातांत शंख घेणें.
२८. स्वस्तिक <sup>१४१</sup>		दिशा, मेघ, आकाश, वन, समुद्र, ऋतु, पृथ्वी, व विस्तीर्णता.

( १३६ ) भा. ना. ९-११७

( १३७ ) भा. ना. ९-११९

( १३८ ) भा. ना. ९-१२१, १२२

( १३९ ) भा. ना. ९-१२४, १२५

( १४० ) भा. ना. ९-१२७

( १४१ ) भा. ना. ९-१२९

हस्तभेद.	तो ठेवण्याची तऱ्हा.	सूचित अर्थ.
२९ सटका- वर्धमान <sup>१४२</sup>	एका हाताने दुसरा पिळ- बटणे.	शृंगारार्थी गोष्टी, देव, गुरु इत्या- दींना नमस्कार, कमलाचा देठ किंवा छत्र धरणे, व विटाची गति.
३० उत्संग <sup>१४३</sup>		सिंहावलोकन.
३१ निषध <sup>१४४</sup>		घेणे, स्वीकार करणे, धारण करणे, शपथ घेणे व खाटे बोलणे. संक्षेप, सारांश.
३२ दोल <sup>१४५</sup>		भ्रम, विषाद, मूर्च्छा, मद चढणे, आवेग, रोग, शस्त्राचा घाव.
३३ पुष्पपुट <sup>१४६</sup>		धान्य, फल, पुष्प इत्यादि उपयुक्त वस्तु घेणे, पाणी आणणे किंवा नेणे.
३४ मकर <sup>१४७</sup>		सिंह, साप, हत्ती, नक्र, मकर, मासे इत्यादि प्राणी व हिंस्र पशु.
३५ गजदन्त <sup>१४८</sup>		अतिभार, लम, खांब, वस्तु उच- लणे, दगड, शिला फेंकणे.
३६ अवहित्थ <sup>१४९</sup>		लहान गोष्टी पहाणे, अवयव पहाणे, दैन्य, उसासे, अनुत्तम माणसाची उत्कंठा.
३७ वर्धमान <sup>१५०</sup>		जाळी, खिडकी इत्यादि उघडणे.

( १४२ ) भा. ना. ९-१३० ( १४३ ) भा. ना. ९-१३० पुढील श्लोक.

( १४४ ) भा. ना. ९-१३२ ( १४५ ) भा. ना-१३४

( १४६ ) भा. ना. ९-१३६ ( १४७ ) भा. ना. ९-१३८

( १४८ ) भा. ना. ९-१४० ( १४९ ) भा. ना. ९-१४२

( १५० ) भा. ना. ९-१४३, १४४

६३ हातांच्याच क्रियांवर अवलंबून असणारे संकेत वर दिल्याप्रमाणे आहेत. कांहीं संकेत हातांच्या व शिगाच्या क्रियेवर तसेंच दृष्टीवरहि अवलंबून आहेत. हात उताणे करून एकमेकांवर स्वास्तिकाकार ठेवून एका बाजूस ठेवले व डोकें ताठ व उंच करून वर पाहिलें म्हणजे प्रभातकाल, रात्र, दिवस, प्रदोषकाल, दिशा, ग्रह, नक्षत्रें, विस्तीर्ण जलाशय, अगणित प्राणी ह्या गोष्टी सूचित होतात. हात उद्वेष्टित<sup>१५२</sup> करून नंतर दूर केले व डोकें खालीं करून किंवा खांद्याला लावून दृष्टी तिरकस केली म्हणजे अनिष्ट गोष्टी सूचित होतात. बुबुळें<sup>१५३</sup> कोपऱ्यांत नेऊन, डोकें एका बाजूस करून तर्जनी कानांवर ठेवल्यास, कांहींतरी शब्द ऐकत असल्याचा अभिनय होतो. डोळे आकुंचित करून भुंव्या वर चढवून गण्डस्थलाला हात लावला, तर स्पर्श झाल्याचें सूचित होतें व पताक हात डोक्यावर ठेवून डोकें हळूहळू हलवीत राहिल्यास, रूप दिसल्याचें कळून येतें. डोकें किंचित<sup>१५४</sup> खालीं करून, दृष्टी खालीं लावून हात संदर्श केल्यास आठवण करणें, विचार करणें या गोष्टी सूचित होतात. उंच राजवाडा, गर्व अभिमान ह्या गोष्टी डोकें उंच करून व वरच्या बाजूस हंसपक्ष हात करून सूचित केल्या जातात. हात<sup>१५५</sup> बाजूस वाटोळा फिरविल्यास पुष्कळ लोकांचा जमाव, सखिजन, विट, किंवा लबाड मनुष्य हे सूचित होतात. हात, डोकें, मान, दृष्टि, यांवर अवलंबून असणारे विशेष प्रकारें लक्षांत ठेवण्यासारखे संकेत एवढेच आहेत.

६४ स्थानांवरहि संकेत बसविले आहेत. पुरुषांच्या उभें रहाण्याच्या सहाहि स्थानांचें विशेष वर्णन नृतांत आलेंच आहे. चक्र सोडणें, धनुष्य धारण करणें, ह्या गोष्टी वैष्णवस्थानांत उभें राहिल्यास सूचित होतात.<sup>१५६</sup> पण जेव्हां डाव्या पायांनें वण्णव स्थान केलें जातें त्यावेळीं प्रणय, कोप, टोंचून बोलणें, शंका, उग्रता, चिन्ता, मति, स्मृति, दीनता, चंचलता, व शत्रूचें वर्चस्व ह्या गोष्टी सूचित होतात, समपादस्थानांत उभें राहिल्यास ब्राह्मणांनीं मंगल गोष्टींचा केलेला स्वीकार, पक्ष्यांना निरखून पहाणें, कौतुकास्पद किंवा उत्तम गोष्टी, ह्या सूचविल्या जातात. उभे राहिलेले लोक, रथारूढ लोक, विमानस्थ लोक, व्रतस्थ किंवा ब्रह्मचारी पुरुष, ह्यांचीहि सूचना समपादस्थानांनंच केली जाते. मोठाले पक्षी, व्यायाम, नमन, अश्वारूढ होणें, धनुष्य ओढणें, ह्या गोष्टीहि वैशाख स्थानांत उभें राहिल्यानें कळतात. धनुष्य, वज्र किंवा शस्त्रें सोडणें, मोठे पक्षी दाखविणें, हत्ती सारख्या प्राण्यावर चढणें ह्या

( १५१ ) भा. ना. २५-३, ४ ( १५२ ) भा. ना. २५-१६

( १५३ ) भा. ना. २२-७६ ते ७९ ( १५४ ) भा. ना. २५-२४, २५

( १५५ ) भा. ना. २५-७६ ( १५६ ) भा. ना. १०-५२ ते ५५

( १५७ ) भा. ना. १०-५७, ५८ ( १५८ ) भा. ना. १०-६०, ६१

( १५९ ) भा. ना. १०-६३

गोष्टी ऐन्द्र स्थान सूचित करतें. आलीढ<sup>१६०</sup> स्थानांत उभें राहिलें असतां दोन वीरपुरुषांतील संभाषण, स्पर्धायुक्त भाषण, मल्हांचें युद्ध, शत्रूंची हेटाळणी, शस्त्राची सिद्धता, ह्या गोष्टी सुचविल्या जातात. प्रत्यूलीढस्थान केल्यास आलीढ स्थानानें सिद्ध केलेलें शस्त्र सोडल्याचा अभिनय होतो.

६५ अंगक्रियांवर बसविलेले हे संकेत पाहून नृत्यकला केवढ्या पूर्णतेस चढली होती, ह्याची कल्पना स्पष्ट येते. भरतानें ह्या संकेतांप्रमाणेंच दुसरेहि कित्येक संकेत दिले आहेत; पण त्यांतील पुष्कळसे संकेत वर दिलेल्या इंग्रजी गाण्याच्या अभिनय-संकेतांप्रमाणेंच अत्यंत साधे असल्यानें त्यांचा विचार करण्याचें विशेषसें प्रयोजन नाहीं. सारांश नर्तकानें गीतांतील भाव मुखान अभिनयाचे मदतीनें दाखवावेत पण त्याच बरोबर वर दिलेल्या संकेतांच्या योगानें पदांचे अर्थ सुचवून, जिथें सिंह व्याघ्र इत्यादि पशुपक्षांचें विशेष वर्णन असेल, तिथें गतिसूचक अथवा क्रियादर्शक अंगचेश कळून नर्तन करावें, एवढेंच सांगून ह्या आंगिक अभिनयाची रजा घेणें बरें.

६६ अभिनयाचे आरंभीच त्याचे आहार्य, आंगिक, सात्विक व वाचिक असे चार प्रकार केले आहेत. त्यांपैकी आहार्य व आंगिक अभिनयाचें आतांपर्यंत वर्णन झालें. सात्विक अभिनयाचें वर्णन रसभावांत व विषेशतः सात्विकभावांत आलेंच आहे. राहतां राहिला वाचिक अभिनय. वाचिक अभिनयांत भरतानें नटास जे शब्द उच्चारवयाचे असतात त्या शब्दांचा म्हणजेच नाटकांतील काव्याचा आणि त्या काव्यांतील शब्द नटानें कसे उच्चारवेत याचा विचार केला आहे. सबब वाचिक अभिनयाचा नाट्यकाव्य या स्वतंत्र सदराखाली पुढल्या प्रकरणांत विचार केला आहे.



## प्रकरण ७ वे.

### नाट्यकाव्य.

वचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता ।

१ मागील प्रकरणांत उल्लेख केल्याप्रमाणें नाट्यकाव्याचे मध्यस्थालींच वाचिक अभिनयाचा विचार करावयाचा आहे; पण नाट्यकाव्य म्हणजे काय व त्याचा व वाचिक अभिनयाचा अन्योन्य संबंध काय, हें सांगितल्याशिवाय नाट्यकाव्य ह्या संदराखाली वाचिक अभिनयाचा ऊहापोह कां करावयाचा, याचा उलगडा चांगलासा होणार नाही. म्हणून प्रथम वाचिक अभिनय नाट्यकाव्याचा अंगभूत कसा होतो, हें सांगितलें पाहिजे.

२ वाचिक अभिनयाचा सामान्यपणें विचार करावयाचा म्हणजे कोणते शब्द केव्हां व कसे उच्चारवेत ह्याचाच प्रामुख्याने विचार करावयास पाहिजे. वाचिक अभिनयाची नटदृष्ट्या अगदीं सोवळी व्याख्या करावयाची म्हणजे वरील व्याख्येतील केव्हां व कोणते हे शब्द गालूम कवींमेलिहिलेले शब्द नटानें कसे उच्चारवेत, एवढ्याचाच विचार करावा लागेल. पण नटानें उच्चारवयाचे हे शब्द कसे असतात, त्यांचे किती प्रकार आहेत, त्यांची योजना कशी करावयाची असते, इत्यादिकांचा विचार केल्याशिवाय त्या शब्दांचे खरें स्वरूप कळणार नाही आणि हें रूप कळलें नाहीं म्हणजे स्वाभाविकपणेंच ते केव्हां व कसे उच्चारवेत, ह्या संबंधींचेहि नियम सांगतां येणार नाहींत. नटाला नाटक करतांना आपल्या मनानें वाटेल ते शब्द वाटेल तेव्हां उच्चारवयाचे नसतात, तर त्याला आपला आत्मभाव विसरून जाऊन कवि असें सांगेल तसेंच बोलावयाचें असतें व तो सांगेल तेच शब्द अगदीं काना मात्रा सुद्धा उच्चारवयाचे असतात. म्हणून वाचिक अभिनय उत्तम तऱ्हेनें खलून दिसण्यास नुसत्या एकट्या नटालाच बंधन घालून चालत नाही तर ती काव्यसृष्टि निर्माण करणाऱ्या निरंकुश कवीलाहि त्याचें निरंकुशत्व क्षणभर बाजूस सारून बंधन घालावें लागतें. कवीच्या दृष्टीनें हि ह्या प्रश्नाला विशेष महत्त्व आहे. कारण नाटककारानें कोणते शब्द कोणत्या अर्थानें कोठें घालावेत, त्यानें कोणत्या पात्राच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, पात्रांनीं एकमेकांस कसे संबोधावे, इत्यादि गोष्टी

( १ ) अ. ना. १२-१ अभिनवगुप्तानें चौदाव्या अध्यायाच्या आरंभाच हा श्लोक दिला आहे. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत हा नाही. ह्याचा दुसराचरण—

‘ अङ्गनेपथ्यसत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि । ’

ठरविल्या प्रमाणें त्यानें काव्यरचना केली, तरच तें काव्य करून दाखवितांना त्या शब्दयोजनेंतील अर्थ कळून, त्यांचा योग्य अभिनय करतां येईल व तो उठून दिसून रसिक प्रेक्षकाला खराखरा आनंद प्राप्त होईल. सारांश हा वाचिक अभिनय ती वाक्यसृष्टी उत्पन्न करणाऱ्या कवीवर व ने शब्द प्रत्यक्षपणें बोलून दाखविणाऱ्या नटावर अवलंबून असल्यानें, तसेंच त्या दोघांतहि कवीवरच जबाबदारी मोठी असल्यानें, नाट्यकाव्यास अंगी व त्याच्या अभिनयास अंग कल्पून, ह्या मुख्यभागांखालीं म्हणजे नाट्यकाव्याखालीं त्याच्या अभिनयाचा विचार करण्याचें योजिलें आहे.

३ नाट्यकाव्य ह्याची सरळ व्याख्या करावयाची म्हणजे सटानें अभिनय करून दाखवावा ह्या हेतूनें लिहिलेलें जें काव्य तें नाट्यकाव्य, अशी करावी लागेल. नाटकास दृश्यकाव्य म्हणून जें म्हणतात त्यापेक्षां वरील अर्थानें त्यास नाट्यकाव्य म्हणणेंच अधिक शोभेल असें वाटतें. भरतानें काव्याची व्याख्या नाट्यशास्त्रांत 'अर्थ क्रियापेक्षं काव्यम्' अशी केली आहे. 'शब्दार्थौ' सहितं काव्यम्' ह्या भामह्याच्या व्याख्ये पासून 'तद्दोषौ' शब्दार्थौ सगुणावनलंरुती पुनः कापि' या मम्मटाच्या व्याख्येपर्यंतच्या व्याख्यांशीं भरताच्या काव्यव्याख्येची तुलना केली असतां भरतास नुसता अर्थच इष्ट नसून त्याबरोबरच क्रियाहि इष्ट आहे, असें वाटतें. अर्थात् जे शब्द नुसत्या अर्थाचीच नव्हे तर अर्थ व क्रिया यांची अपेक्षा करीत असतील, त्यांसच भरतानें काव्य म्हटलें आहे. यावरून जें करून दाखवितां येईल व जें चांगलें समजेल तें भरताच्या मतानें काव्य होय. ह्या क्रियापेक्षत्वास धरूनच नाट्यकाव्य या शब्दाचा उपयोग केला आहे. आतां भरताच्या मतानें पदातां काव्य दोषरहित असून गुण व अलंकार यांनीं युक्त असलें तर चालतें पण हें नाटकाश्रय काव्य किंवा नाट्यकाव्य वरील प्रमाणें निर्दोष व सगुण आणि सालंकार असूनच चालत नाही तर आणखी लक्षणांनीं युक्त असले पाहिजे. नाट्यकाव्यांत इतर काव्यांपेक्षां जो विशेष गुण लागतो तो ह्या लक्षणांनीं युक्त असणें हाच होय. हीं लक्षणें काव्यांत येऊं शकत नाहीत असें नाही, पण त्यांचें महत्त्व विशेषें करून नाट्यकाव्याच्या दृष्टीनें फार. काव्याच्या साध्या दृष्टीनें पाहतां यांचा अंतर्भाव अलंकारांतच होऊं शकतो. ह्या लक्षणांचें लक्षण भरतानें 'भावार्थमतानि' म्हणजे मनांतील भाव व शब्दांतील अर्थ यामुळे जीं मान्य होतात तीं लक्षणें, असें केलें आहे. नाट्यकाव्यांतील यांच्या वैशिष्ट्यामुळे आपणहि यांचाच प्रथम विचार करूं.

\* हीं लक्षणें एकंदरीत छत्तीस<sup>६</sup> आहेत:-

- ( २ ) भा. ना. १६-८३, ( ३ ) भामह १-१६,  
 ( ४ ) काव्य १-४, ( ५ ) भा. ना. १६-४  
 ( ६ ) भा. ना. १६-४ ( पा. भे. षट्त्रिंशदेतानि..... )

( १ ) पुष्कळशा अलंकारांनी व गुणांनी युक्त असणें याला **विभूषण** असें म्हणतात. अंगावर घालावयाच्या दागिन्यांप्रमाणें काव्यास शोभा येण्याकरितां ह्या लक्षणाचा उपयोग करावयाचा असतो.<sup>१</sup> गडकऱ्यांच्या नाटकांत ह्या गुण विशेष प्रकारें आढळून येतो. उदाहरणार्थ “ वसुंधराः—चतुर्थीच्या किंचित् अपुन्या चंद्राचें हें चांदणें चहुंकडे पसरून, भर योवनाचा पहिला प्रहर उलटल्यामुळें अंमळ मंदावलेल्या प्रेमाच्या प्रशान्त शोभेप्रमाणें शोभत आहे ! पूर्णविकासी पुष्पांची सुगंधवृष्टि त्यांत एकजीवांनें मिसळल्यामुळें अपत्यवत्सल हृदयाच्या प्रौढ प्रेमांत समाधानवृत्तीची भर पडल्याची साक्ष पटत आहे. चांदण्याच्या भरांत झाडाझुडपांखालीं दडून बसलेल्या ह्या सावल्या सुद्धां सुखकालच्या संभाषणांतील गतकालच्या आठवणी प्रमाणें आनंदच देत आहेत. ”

( २ ) थोड्याच पण श्लिष्ट शब्दांनीं जेव्हां कांहीं तरी वैचित्र्य भासेल अशा-तऱ्हेचें वर्णन केलेलें असतें तेव्हां त्याला **अक्षरसंधात** म्हणतात. उदाहरणार्थ—  
“ कंकणः—अरे, अरे, ! मग तूं आपल्या बायकोशीं एकदम काडीमोड कां देत नाहीस ?

सुदामः—आपल्या धर्माप्रमाणें संसाराच्या समुद्रांत बुडत्याला काडीचा देखील आधार मिळण्याची आशा नाही. ”

( ३ ) प्रसिद्ध गोष्टींचें वर्णन करून त्याबरोबर अप्रसिद्ध गोष्टी खुबीनें वर्णन केलेली असते तेव्हां त्यास **शोभा** म्हणतात.<sup>२</sup>

उदाहरणार्थ—“ शरदः—तुम्हांला पुन्हां कधींहि—संकोच कशाला ठेऊं ! मद्यपानाची पुन्हां आठवण सुद्धां झाली नाही ?

भागीरथः—अगदीं चुकून सुद्धां नाही आणि होणार तरी केव्हां ! हल्लीं माझा काळ इतका सुखांत जातो आहे—एकीकडे भाईसाहेबांच्या सदुपदेशाचा दिन-प्रकाश आणि एकीकडे तुझ्या सहवासाची शीतल चंद्रिका. ” भागीरथ याप्रमाणें अगदीं सहज पण खुबीनें शीतल चंद्रिका या शब्दावरून आपल्या मनांतील भाव व्यक्त करतो.

( ४ ) निरनिराळ्या लोकानीं साधक बाधक गोष्टी सांगितल्या असतां हि आपलें म्हणणें न सोडणें यासच **अभिमान**<sup>३</sup> म्हणतात. जसें—वसुंधरेनें आपला

( ७ ) भा. ना. १६-५ ( पा. भे. ...विन्यस्तैर्विभूषण...॥ ५ )

( ८ ) पुण्यप्रभाव, अं. २, प्र. २, पृ. ६२. ( ९ ) भा. ना. १६-६

( १० ) ग. पु. अं. २, प्र. १, पृ. ५८,

( ११ ) भा. ना. १६-७ ( पा. भे. ...प्रसिद्धोऽर्थः प्रकाशते । )

( १२ ) ग. ए. अं. २, प्र. ३, पृ. ४७ ( १३ ) भा. ना. १६-८

अभिमान सोडून आपणास वश व्हावें म्हणून वृंदावनानें तिला अनेक गोष्टी सांगितल्या असतां हि वसुंधरा त्या गोष्टींकडे यत्किंचित्ही लक्ष न देतां अभिमानानें ती “ वृंदावनें, तुम्हांला वीरगर्जनेनें शेवटचें सांगतं, पातिव्रत्याचें रक्षण करण्यासाठीं दुःखाचें डांगर पोटांत गिळायला मी तयार आहं ! माझ्या पातिव्रत्यापुढें मला कशाचीहि किंमत नाही. ” असेंच सांगते.

( ५ ) निरनिराळीं कार्ये घडवून आणणारे भिन्नभिन्न गुण ज्या व्यक्तींत विशेष प्रकारें असतील त्या त्या व्यक्तींचीं नांवें घेऊन कशाचें वर्णन केल्यास त्यास **गुणकीर्तन** म्हणतात. जसें—“ रामलालः—ऋषीश्वरांच्या यज्ञकर्माचीं यागभूमि, शिचि-  
गोतमांसारख्या महात्म्यांची त्यागभूमि, प्रतापशाली वीरांची जी कर्मभूमि, युधिष्ठिर अशोक यांसारख्या पुण्यश्लोकांची जी धर्मभूमि, तीच ही आपली जन्मभूमि. ”

( ६ ) प्रसिद्ध गोष्टींतील प्रसिद्ध गुण सांगून त्यापेक्षां विशेष यांत कांहीं आहे असें सांगणें याचें नांव **विशेषण**.<sup>१०</sup> उदाहरणार्थ “ वृंदावनः—प्रखर सूर्याच्या तेजांत कोमेजणारी नाजुक कुमुदिनी चंद्राच्या कोंवळ्या किरणांनीं तरी खुलते; आठ महिने गप्प बसलेल्या कोकिलेला वसंत ऋतूंत तरी कण्ठ फुटतो, पण इथें तर कधीं कळी उमलायची नाही आणि कधीं तोंडातून शब्द निघायचा नाही<sup>११</sup>. ” कालिंदीची कुमु-  
दिनीशीं व कोकिलेशीं तुलना करून तिचें ह्या दोहोंहूनहि अतणारें वैशिष्ट्य यांत सांगितलें आहे.

( ७ ) एका शब्दाचा अर्थ ध्यानांत येतांक्षणींच न सांगितलेल्या अनेक गोष्टींचें अर्थ ध्यानांत येणें, याला **उदाहरण** म्हणतात. जसें सुधाकराचें तुटक वागणें, वेळीं अवेळीं घरांतून जाणें, परस्पर बाहेरच फराळ जेवण उरकून टाकणें इत्यादि गोष्टींनीं सांक्षितिक झालेल्या सिंधूला रामलालानें “ सुधाकराला दारूचें व्यसन लागलें आहे<sup>१२</sup> ” असें सांगतांच तिच्या मनापुढें सुधाकराच्या आतांपर्यंत-  
च्या वागणुकीचीं कारणें व पुढें ओढवणारी अनर्थपरंपरा एकदम मूर्तिमन्त उभी राहते.

( ८ ) **निरुक्त** म्हणजे व्युत्पत्ति. शब्दांची सिद्ध असलेली व्युत्पत्ति सांगितल्यास त्यास तथ्यनिरुक्त व ओढून ताणून अर्थ करून सांगितल्यास त्यास अतथ्य निरुक्त म्हणतात. उदाहरणार्थ “ वसुंधराः—लोकांत मुलाला आशेनें ‘ चिरंजीव ’ म्हणतात;

( १४ ) ग. पु. अं. ४, प्र. ५, पृ. ११० ( १५ ) भा. ना. १६-१०

( १६ ) ग. ए. अं. १, प्र. ३ पृ. ९ ( १७ ) भा. ना. १६-११

( १८ ) ग. पु. अं. १, प्र. २ पृ. २२ ( १९ ) भा. ना. १६-१२

( २० ) ग. ए. अं. ३, प्र. १ पृ. ४३

( २१ ) भा. ना. १६-१३ ( २२ ) ग. पु. अं. ५ प्र. ५ पृ. १३

पण आपल्या मुलानें आपल्यास खरोखरीच चिरंजीव केलें ” ह्यांत चिरंजीव शब्द बरोबर व्युत्पत्ति देऊन घातला आहे; पण “ भूपालः—‘आर्ये, पुत्रशोकाच्या भ्रमानें का तूं हें बोलत आहेस ! साक्षात् कालकन्या रात्रिसुद्धां दिवसाच्या उदयकालीं आपलीं तेजस्वी बलें पटापट मरतांना पाहून ढळढळां दवांचों आसवें ढाळते ! आणि तुझ्या डोळ्यांतून अश्रूंचा एक बिंदूसुद्धां कां पडत नाही ! वसुंधराः—एवढ्याचमुळें रात्रीला निशा म्हटलें आहे. नाथ, मी कां रडूं ! ” इथें निशा शब्दाचा अर्थ उत्प्रेक्षेनें केला आहे. व्युत्पत्तीला धरून नाही.

( ९ ) कमी दर्जाच्या माणसाची उच्च दर्जाच्या माणसाशीं तुलना करून श्रेष्ठ गुणांना गौणत्व आणल्यास त्यास **गुणानुवाद** असें म्हणतात. उदाहरणार्थ— “ कंकणः—हरकेंत नाही. तुलाहि तसाच अगदीं ओढून ताणून आणतो या आगीच्या कोंदणांत. त्या गरीब गाईला छळीत होतास नाही का ! तुलाहि ठिकाणावर आणण्याला देवानें माझ्यासारखे हरीचे लाल निर्माण केले आहेत. हं, आटप आतां. लटपट नाही उपयोगाची. मी माझा शब्द मार्गे पडूं देणार नाही. मी सुद्धां रामासारखा एकवचनी आहे. ”

( १० ) उत्तम गोष्टीचें विशेष प्रकारें वर्णन करणें याचें नांव **अतिशय** होय. जसे “ भूपालः—वसूं, डोळे उघडून आतां उद्यांच्या स्वर्गचिन्नाकडे पहा, नंदन-वनांत माझ्या एकाच अंजलीनें अमृतपान करून अमर कायेनें आपण आजच्या प्रसंगाबद्दल बोलत असतांना या सुखासाठीं स्वर्गांतूनहि खालीं यावेंसें वाटणार नाही काय ! ” ह्यांत येथील सुखापुढें स्वर्गसुख तुच्छ आहे असें वर्णन केलें आहे. किंवा “ भूपालः—स्त्रीजातीची पुष्पसृष्टीनें गणना करावयाची झाली तर तुझी तुलना मी निशिगंधानें करीन. त्याचा पांढरा शुभ्र साधेपणा तुझ्या ज्ञानगंभीर गौर अंगाशीं व दरवळणारा नाजूक सुगंध तुझ्या कोमल प्रेमपूराशीं सट्टश आहे. याच्या मनमुराद वासानें हृदय उचंबळून आलें आणि बुद्धि धुंदकारल्यासारखी झाली म्हणजे गोड भ्रमांत मला वाटायला लागतें, कीं तुझ्या जन्मदिवशीं उमलाव-याचीं निशिगंधाचीं कुलें निर्माण करून नंतर त्याच हातानें विधात्यानें तुझी धवल-गंभीर मूस ओतली असावी ! ” यांत वसुंधरा जरी सुंदर असली तरी तिच्या सौंदर्याचें वर्णन विशेष प्रकारें केलें आहे म्हणून इथेंहि अतिशय हें लक्षण आहे.

( २३ ) ग. पु. अं. ५ प्र. ५ पृ. १३१ ( २४ ) भा. ना. १६-१४

( २५ ) ग. पु. अं. ५ प्र. ३ पृ. ११९ ( २६ ) भा. ना. १६-१४

( २७ ) ग. पु. अं. २ प्र. २ पृ. ६३ ( २८ ) ग. पु. अं. २ प्र. २ पृ. ६३

( ११ ) पुष्कळ सांगितलेल्या गोष्टींच्या अर्थातून एकच अर्थ निश्चितपणें सिद्ध करून दाखविणारें वाक्य त्याला हेतु म्हणतात. उदाहरणार्थ “ रामलालः— एकच प्याला ! एकच स्पर्श ! एकच कटाक्ष, कोणत्याहि वस्तूचा पहिलाच प्रसंग टाळला पाहिजे. ”

( १२ ) सारख्या लक्षणानें युक्त असल्यानं अनुकरणामुळें डोळ्यांआड असणाऱ्या गोष्टीची कल्पना आणून देणारें तें सारूप्य. “भूपालः—वृंदावनाचा शोध तंतोतंत खरा आहे. मच्छरदाणीच्या आड स्पष्ट मनुष्याकृति दिसत आहे ती मारे-कन्याखेरीज कोणाची असणार ! ”

( १३ ) कधीहि न घडलेल्या गोष्टीचें तशाच प्रकारच्या एकाद्या गोष्टीशी घडल्याप्रमाणें निश्चितपणें वर्णन करणें, ह्यास मिथ्याध्यवसाय असें म्हणतात. उदाहरणार्थ “सुधाकरः—आतां माझ्या दृष्टीनें या एकच प्याल्यांत काय भरलेलें आहे तें पहा ! पृथ्वीनें आपल्या अवाढव्य उदरांत रत्नांचा अभिलाष केल्यामुळें खवळलेल्या समुद्रांनीं आपल्या अवाढव्य विस्तारानें पृथ्वीला पालाण घालण्याचा विचार केला, त्या जलप्रलयाच्या वेळीं कूर्मपृष्ठाच्या आधारावर पृथ्वीनें आपला उद्धार केला ! पुढें विश्वाला जाळण्याच्या अभिमानानें आदित्यानें बारा डोळे उघडले. त्या अग्नि-प्रलयांत एका वटपत्रावर चित्स्वरूप अलिप्त राहून त्यानें सारी सृष्टी पुन्हां शृंगारली. उभयतांच्या या अपमानामुळें अग्नि व पाणी यांनीं आपापलें नैसर्गिक वेर विसरून सजीव सृष्टीच्या संहाराचा विचार केला. परिस्थितीचा प्राण घेण्यासाठीं मत्सराच्या त्वेणानें तक्षकानें बोरांतल्या आळीचें रूप घेतलें त्याप्रमाणें खवळलेले सातसमुद्र सूडाच्या बुद्धीनें या इवल्याशा टीचभर पाण्यांत सामावून बसले, आणि आदित्यानें आपली जाळण्याची आग त्यांच्या मदतीला दिली. ”

( १४ ) पुष्कळशा प्रसिद्ध गोष्टींचें कोणत्या तरी एका गोष्टीलाच महत्त्व देण्याकरितां जें वर्णन केलें जातें त्यास सिद्धि म्हणतात. जसें “सुधाकरः—रामलाल, हा पहा, जगावर अमल चालविणारा बादशहा शिकंदर, दारूच्या अमलाखाली केवळ मारेकरी बनून आपल्या जिवलग मित्राचा खून करीत आहे. तो पहा ! मेलेल्याला सजीव करणारा दैत्यगुरु शुक्राचार्य, आपल्या त्या संजीवनीसह या एकाच प्याल्यांत स्वतांच मरून चूर झाला आहे. जगाच्या उद्धारासाठीं अतरलेल्या श्रीकृष्ण

( २९ ) भा. ना. १६-१५.

( ३० ) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९४.

( ३१ ) भा. ना. १६-१६.

( ३२ ) ग. पु. अं. २, प्र. ४, पृ. ७१.

( ३३ ) भा. ना. १६-१७.

( ३४ ) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९२.

( ३५ ) भा. ना. १६-१८

( ३६ ) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ९४

परमात्म्याचे हे पहा छप्पन कोटी यादववीर दारूच्या एकच व्याल्यांत बुडून अधःपात भोगीत आहेत. ”

( १५ ) एकाच वस्तूची अनेक गुणवाचक गोष्टी सांगून प्रशंसा केली जाते तेव्हां त्या लक्षणांला **पदोच्चय** असे म्हणतात. जसे “सुधाकरः-सिधू ! तुझ्यासारख्या देवीची अशी विटंबना केली. ज्या तुझ्या बापाच्या घरी दररोज सदावेत चालावी त्या तुला घांसभर अन्नाला अशी महाग केली कीं गीतेसारख्या मुलीने तुझ्यावर दया करावी आणि तुला सहस्रभोजनाचा रस्ता दाखवावा ! लहानपणीं बाहुला-बाहुलीच्या लग्नांत चिमुकला अंतरपट धरण्यासाठीं तू बेदरकारपणें पैठणीच्या धांदोल्या केल्या असशील, त्या तुला आज फाटक्या कपड्यामुळे बाहेर जाण्याची पंचाईत पडावी. पंचपतिव्रतांनीं पुण्य संपादनासाठीं प्रत्यहीं तुझी पूजा करावी अशी तुझी योग्यता, त्या तुझ्या अंगाला तळिरामासारख्या नरपशूनें स्पर्श करावा ! ”

( १६ ) **आक्रंद** म्हणजे आपल्या माणसाला दुसऱ्या लोकांची उदाहरणे देऊन कठोर बोलणें. उदाहरणार्थ- “सुदामः-उगीच वायफळ वाच्यता व्हायला नको आहे या गोष्टीची ! बुरखा घे म्हटलें, बुरखा घेतला !

दामिनी:-असं झालं काय भूत भरायला अंगांत !

सुदाम:-हा पतिव्रता धर्म नाही, सीतेनें रामाला असें म्हटलें नाही. अहिल्या, गौतमाच्या विद्रूप दाढीमिश्रा आणि जटा पाहूनहि असें बडबडली नाही; रावणाचीं दहातोंडें पाहून सुद्धा मंदोदरीला मुताटकीची शंका आली नाही. तुम्हां आजकालच्या हुच्च वायकांपेक्षा द्रौपदीवर तर पातिव्रत्याची पांचपट जबाबदारी होती. पण ती माउली तसल्या जोखमीच्या अडचणींतून सहीसलामत बाहेर पडली आणि तुला एका नवऱ्याबद्दल पातिव्रत्य सांभाळायचें तर लागलीच तीनतेरा करीत आहेस.”

( १७ ) **मनोरथ** म्हणजे आपल्या मनांतील भाव तशाच प्रकारची दुसरी एकादी गोष्ट दाखवून त्या गोष्टीच्या मिषानें सुचविणें. जसे. ‘मी आजपासून दारू सोडली,’ हें वाक्य सुधाकराच्या तोंडून ऐकण्यांत सिंधूला इतका आनंद होतो कीं, तें परत परत ऐकावें असें तिला होतें. पण त्याला तेंच वाक्य पुनःपुनः उच्चारवयास कसें सांगावें असें वाटून ती “बाळें, पुन्हां पुन्हां काय विचारतोस मलाच ? तिकडे विचारीनास ? ऐकलं का ? याला एकदां आपल्या तोंडानें सांगायचें बरं ! ” असें म्हणून मुलाला सांगण्याच्या मिषानें सुधाकराकडून दारू सोडल्याबद्दलची शपथ परत एकदां घेवविते.

( ३७ ) भा. ना. १६-१९

( ३८ ) ग. ए. अं. ४, प्र. २, पृ. ६९.

( ३९ ) भा. ना. १६-२०

( ४० ) ग. पु. अं. २, प्र. १, पृ. ५२.

( ४१ ) भा. ना. १६-२१

( ४२ ) ग. ए. अं. ४, प्र. ३, पृ. ७१

( १८ ) कोणी विचारिलें असतां अथवा नसतां झालेली गोष्ट सांगणें याचें नांव **आख्यान**.<sup>१३</sup> जसें “ राजाः-भूपाल, युवराजाच्या जन्मामुळे तुमचा वारसा उडाल्यानंतरहि वाढल्या उत्साहानें दिसून येणारी तुमची आमच्याबद्दलची निष्ठा डोळ्यांपुढून कधीहि हालत नाही आणि आपल्या आठवणीनें रुतझतेचा आनंदाश्रूत शेवट करते. एवढ्या राज्यहानिविद्दल तुम्ही क्षणभरहि विषाद मनला नाही आणि उलट युवराजावर पुत्रप्रेमच करीत आलां, हें तुमचें अलौकिक औदार्य नेहमी प्रसंगावांचूनहि बोलून दाखवावेंसें वाटतें. ”

( १९ ) एकाद्या कार्याच्या आड येऊन गोड गोड बोलून त्यास आपल्या कार्याकडे वळवून घेणें याचें नांव **याच्ञा**. उदाहरणार्थ “ भूपालः-थांबे ! आजच्या भाग्यप्रसंगाची स्मृति स्वर्गांत त्याशीं संलग्न होण्यासाठीं त्या फुलानें-( फूल तोडण्यास जाऊं लागतो )

वसुंधराः— नाथ ! तिथूनच त्याची शोभा दिसत नाही का ! कौतुक करण्यासाठीं दीनाराला माझ्या मांडीवरून उचलून घेतला तरी मला मनापासून राग येतो. वस्तुनाशावांचून तिच्या सौंदर्याचा उपभोग मनुष्यवृद्धांस कां बरें घेतां येऊं नये ! ” असें बोलून वसुंधरा भूपालाच्या आड येऊन गोड शब्दानें पण फूल तोडण्यापासून त्याला परावृत्त करते.

( २० ) एकादा मनुष्य भलतेंच कार्य करूं लागला असतां त्याचा निषेध करणें यास **प्रतिषेध**<sup>१४</sup> म्हणतात. उदाहरण—“ कौलिंदी-प्राणेश्वरा, हा कसला विचार ! हा अविचारांतला अविचार आहे ! काल केतनाच्या शपथेनें आपण वचनाला गुंतलां आहां, बोलला बोल खोटा करून बीदाला बोल लावूं नका. परस्त्रीच्या पापी अभिलाषानें अघोर पापें करून नीतीला पायांखालीं तुडवूं नका ! नीतीचा नाश झाला तर जीवाचा सत्यनाश होईल. ”

( २१ ) आपल्या मनुष्याला किंवा दुसऱ्या मनुष्याला एकादी गोष्ट अपूर्व तऱ्हेनें विचारणें याचें नांव **पृच्छा**.<sup>१५</sup> जसें “ भूपालः-अंतरिक्षांतील कोणती वस्तु मनुष्यबुद्धीला कुंठित केल्यावांचून रहात नाही.—गोरवा प्रसरी प्रभूच्या भव्य पट हा

( ४३ ) भा. ना. १६-२२ ( ४४ ) ग. पु. अं. १, प्र. ४, पृ. ४५

( ४५ ) भा. ना. १६-१३ ( पा. भे. )

( ४६ ) ग. पु. अं. २, प्र. २, पृ. ६३

( ४७ ) भा. ना. १६-१४ ( पा. भे. क्रियते यन्निषेधः स प्रतिषेधः प्रकीर्तितः

( ४८ ) ग. पु. अं. ४, प्र. १, पृ. ९६ ( ४९ ) भा. ना. १६-२५

( ५० ) ग. पु. अं. २, प्र. २, पृ. ६५



नभाचा-प्रतिरात्री काळाच्या अजस्र कारखान्यांत संध्या आणि उषा यांच्या जरी-पदरानें झळकणाऱ्या अंबरपटावर बुट्टेदार चंद्रकळा परमेश्वर विसांव्यावांचून कशा-करतां बरें काढीत असेल ! ”

( २२ ) पूर्वीच सिद्ध असलेल्या गोष्टींची बरोबरी करून एकादी गोष्ट सांगणें याचें नांव **दृष्टान्त**. जसें “ सुधाकरः-पण भाई ! आतां माझी पुरी खात्री झाली आहे कीं, दारूच्या पेंचांतून मनुष्याची कधींहि सुटका धावयाची नाही. रामलाल ! नदीच्या महापुरांत वाहतांना गारव्यानें हातपाय आंखडल्यावर, नदींत खात्रीनें आपला जीव जाणार अशी जाणीव झाली तर बुडत्याला त्या पांगळ्या हातापायांनीं ओघाच्या उलट पोहून बाहेर येतां येईल का ! भडकलेल्या गांवहोळीच्या फोफा-ट्यांत भाजून निघतांना जीव जाण्याची धास्ती वाटली तर जळत्याला त्या जात्या जीवाच्या शेवटल्या श्वासांचे फुंकर मारून ती भोंवतालची आग विश्वतां येईल काय ! ”

( २३ ) ज्यांत अनेक योजना आहेत, ज्यांत अनेक प्रकारच्या गोष्टींची सिद्धि दाखविली आहे असे बरेंच मोठें भाषण, अनेक वाक्यांनीं युक्त असल्यास त्यास **भास** म्हणतात. उदाहरणार्थ-“घनश्यामः-कौंय संबंध द्यामाया येण्याचा ! ज्या गोष्टीचा मला मुळींच अनुभव नाही तिचें मी दुसऱ्याला कसें प्रत्यन्तर पटवून देऊं ! कोणी कधीं माझ्यावर दया केली आहे म्हणून मोबदल्यादाखल मी दुसऱ्यावर दया करूं ! कोणत्या मनुष्यानें मजवर निरपेक्ष, शुद्ध, असंबद्ध दया केली आहे ! टीचभर उग्रड्या नागड्या देहाच्या देणगीखेरीज मानव जातीनें आजपर्यंत या एकलकोंड्या घनश्यामावर काय उपकार केले आहेत ! जिथें तिथें मला अनादर, तिरस्कार, साहाय्यशून्यता आणि परकेपणा यांचाच अनुभव येत गेला आहे. अनुदार वृत्तीच्या स्वार्थपरायण जगांत शुद्ध स्वरूपाची दया कोठेंच पहावयाला मिळत नाही. स्वार्थनिरपेक्ष, हेतुशून्य दयेचा एक शब्द मला कुणी दिला असता, तर मी त्याचा सात जन्मांचा ऋणी होऊन बसलों असतो. ”

( २४ ) एकादी गोष्ट नीट न कळल्यानें अनेक प्रकारचे विचार मनांत येऊन त्या गोंधळलेल्या मनःस्थितीतच तिचा शेवट होणें याचें नांव **संशय**. जसें “ रामलालः-माझी मनाची काय स्थिति झाली आहे हें माझे मलाच कळत नाही. काय भलतेंच झालें हें शरद् ! मी खरोखरीच अपराधी आहे किंवा नाही, हें नीट समजून घेतल्यावांचून तूं मला विनाकारण दोष दिलास-पण तिनें दोष कां देऊं

( ५१ ) भा. ना. १६-२६ ( ५२ ) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ८७

( ५३ ) भा. ना. १६-२७ ( ५४ ) ग. भा. अं. ४, प्र. ३, पृ. १५८.

( ५५ ) भा. ना. १६-२८ ( ५६ ) ग. ए. अं. ४, प्र. १, प्र. ६२

नये ! माझं मन खरंच चलित झालं आहे, कीं, छे:-मला कांहींच मुचेनासं झालं आहे. परमेश्वरा माझा मार्ग मला नीटपणें दाखवायला तुझ्याखेरीज दुसरा कोण समर्थ आहे ! ”

( २५ ) दुसऱ्यानें मागितलें असतां अथवा नसतां शास्त्राला धरून व मनोरथाला साजेसें शुभ चिंतिणें याचें नांव आंशी. “ उदाहरण-धुंडिराज:-बेटो मालती, अष्टपुत्रा सोभाग्यवती भव ! जा, म्हातान्या धनेश्वराशीं लग्न कर, नाही तर अगदीं एकाच्या प्रेताशीं लग्न लाव, तुझा संसार सुखानें साजरा होईल. मालती ! हृदय फोडून, रक्त आटवून, तुझ्या बापानें तुला हा आशीर्वाद दिला आहे. तो खोटा करण्याची साक्षात् देवाची बापाची प्राज्ञा नाही ! ”

( २६ ) आधीं राग उत्पन्न करणारें पण मागाहून हर्ष उत्पन्न करणारें जें आशीर्वादानें युक्त असें वचन त्यास प्रिय म्हणतात. जसें-

“ वृंदावन:-वसुंधरे, हा पैसा मी तुझा हात धरून तुझ्या पातिव्रत्याला पाया-झालीं तुडवितों.

वसुंधरा:-दीनाराचा बळी घेणाऱ्या परमेश्वरा ! आतां तुझी लाज तुलाच ( डोळे झांकून घेते. वृंदावन आवेशानें जाऊन तिचे पाय धरतो )

वृंदावन:-वसुंधरे तुझा दीनार मेला नाही तो अजून जीवत आहे.

वसुंधरा:-कुठें आहे माझा दीनार ?

वृंदावन:-“ हा पहा ! अशी दृष्टी तरळू देऊं नकोस. नाहीतर वयानें वाढल्यानें तुझ्या दीनाराची तुला ओळख पटणार नाही. ” इत्यादि प्रकारानें आधीं कर्णकर्तृ शब्द बोलून मग तिला प्रिय असें भाषण करतो.

( २७ ) दोन तीन प्रकारें लबाडी करून दुसऱ्या माणसाला फसवून आपल्या ताब्यांत आणण्यासाठीं आपण ज्या युक्त्या शोधून काढतां, त्यास कपटसंघात म्हणतात. जसें- “ घनश्याम:-धुंडिराज भिन्ना आहे, ओळखीचा दुबळा आहे, आणि मनाचा प्रेमळ आहे. अनोळखी महेश्वराची ओळख लादून धुंडिराजाला चोरी-सारख्या गुन्ह्यांत गुंतवितों म्हणजे झालें. ”

( २८ ) सभेमध्ये म्हणजे चारचोघां शहाण्या लोकांसमोर जरी एकाच्या दुष्ट मनुष्यानें कठोर व क्रोधजनक भाषण केलें तरी राग न मानणें याचें नांव क्षमा. उदाहरणार्थ- वृंदावनानें कैपटानें कुमांड रचून राजाकडून आपणास कैद करविलें

( ५७ ) भा. ना. १६-२९

( ५८ ) ग. भा. अं. २, प्र. ४, पृ. ९५

( ५९ ) भा. ना. १६-३०

( ६० ) ग. पु. अं. ६, प्र. ४, पृ. १५९

( ६१ ) भा. ना. १६-३१.

( ६२ ) ग. भा. अं. १, प्र. ४, पृ. ५०.

( ६३ ) भा. ना. १६-३२.

( ६४ ) ग. पु. अं. २, प्र. ४, पृ. ७५.

असतांही भूपाल आपल्या मनाची शान्ति न ढळू देतां, न रागावतां “हर हर ! साऱ्या मानवी पातकांत मी ज्या कृतघ्नतेला अत्यंत थोर समजत होतो, तिचाच आज माझ्यावर आरोप आला; आणि तोसुद्धां माझ्या मित्राच्या कृतघ्नतेमुळे ! परमेश्वरा, माझ्यावरचा नसता कलंक दूर करण्याची स्फूर्ति होईपर्यंत या वृंदावनाला दीर्घायुष्य द्या, आणि ‘ करा करुणामया क्षमा । विषमा जरि गमे कृति ’ ” इत्यादि म्हणतो.

( २९ ) एकादी गोष्ट अंशतः दिसल्यास त्यावरून त्या सर्व गोष्टीची कल्पना करणें यास प्राप्ति म्हणतात. जसे “ धनेश्वरः—सर्वज उद्यां हा वनश्यामच तिच्यावर—लतिकेवर—संकट कशावरून नाही आणणार ! मला त्याची फार भीति वाटते. मी आतां म्हातारा झालों. मनुष्यदेहाचा काय नियम सांगवा ! आज आहे उद्यां नाही.

मालतीः— आपली ही भीति अगदीं निराधार वाटते मला !

धनेश्वरः— भिण्यासारखें कांहीं नाहीच ! बरें मालती मी जातो. तुझ्या वचनामुळे मी धीर येऊन कितीतरी निश्चित झालों ! मात्र मालती ! मी तुला एकदां दिलेलें वचन मोडलें, म्हणून तें मनांत आणून तुझ्या वचनाची हेळसांड करूं नकोस. माझ्यामार्गे लतिकेला तुमच्या खेरीज आपलें म्हणायला कोणी नाही. मालती, माझी लतिका अगदीं लहान आहे, अड्डा आहे. मालती, जातों मी. ( जातो )

मालतीः— पहिल्यानें मला तुरळक संशय आला, पण शेवटीं खात्रीच झाली माझी. जातां जातां आधीं हंसल्यासारखे बोलले आणि शेवटीं त्यांचे डोळे पाण्यानें भरून आले. त्यांच्या निर्वाणीच्या अक्षरांवरून सास त्यांनीं आत्महत्येचा निश्चय केला आहेसे वाटतें. ”

( ३० ) अयोग्य कृत्य केल्यानें अथवा कर्तव्यकर्म न केल्यानें मनाला जें वाईट वाटतें त्यास पश्चात्ताप म्हणतात. जसे, “ सुधाकर (स्वगत):—सिंधू,<sup>६६</sup> इतक्या थोरपणानें गीतेला बोलती बंद कां केलीस ! दारूच्या धुंदीनें बहिरून निजलेला माझा जीव तुझ्या नाजूक बोलाकुलांनीं कसा जागा होणार ! त्याच्यावर गीतेच्या तोंडचा दगडधोंड्याचा असा निष्ठुर माराच व्हायला पाहिजे. सुधाकरा ! चांडाळा ! दारूच्या दुष्ट नादानें पशु बनून या देवतेची काय विटंबना केलीस ! तुझें सारें शहाणपण गेलें कुठें ! ” इत्यादि.

( ३१ ) स्नेहामुळे अथवा दाक्षिण्यामुळे मनाच्या सरलतेनें अथवा विनयानें

( ६५ ) भा. ना. १६-३३.

( ६६ ) ग. भा. अं. ४, प्र. ३, पृ. १४७.

( ६७ ) भा. ना. १६-३४

( ६८ ) ग. ए. अं. ४, प्र. २ पृ. ६७

एकादी गोष्ट दुसऱ्याच्या कलानें घेणें, याचें नांव **अनुवृत्ति**. उदाहरणार्थ—“सुधाकर,—सिंधू, आतांच्या आतां शपथ घे, नाहीं तर घरांतून चालती हो. कोणाचा पैसा कोणाचें काहीं, काहीं घरांत आणायचें नाहीं. ”

सुधाकराचीं वरील मर्मभेदक वाक्यें ऐकूनहि, तसेंच मोहरीं नेण्याकरितां आपला भाऊ आला असतांहि सिंधू सुधाकरावरिल निस्सीम प्रेमानें खालीलप्रमाणें शपथ घेऊन त्याच्याच कलानें वागते “ सिंधूः—आपल्या पायांवर हात ठेऊन सांगतें, आजन्म हाल सोशीन, काचाड कष्ट करीन, पण दुसऱ्याच्या कष्टाची कवडी म्हणून या घरांत येऊं देणार नाहीं ! आपल्या दोषांच्या कष्टाविरहित सगळ्या जगांतील धनदौलत आजपासून मला शिव-निर्माल्य आहे. ”

( ३२ ) अंगावर आलेल्या दोषाचें निराकरण करणें याचें नांव **उपपत्ति**. जसें, “ मालतीः—असे कठोर, निष्ठुर, पाषाणहृदयी कसे हो झालां ! ही कसावकरणी तुम्हांला कोणी हो शिकवली !

धुंः—मालती, बेटा मालती, मला क्षमाकर ! मी तुझा अनंत अपराधी आहे. बाळे, अभय दिल्याखेरीज मी तुझे पाय सोडणार नाहीं. मला क्षमा कर.

मालतीः—चाबा, माझ्या गळ्याची शपथ आहे तुम्हांला. हा प्रकार काय आहे !

धुंडिः—बाळे ! ( तिच्या कानांत सांगतो ) त्या दिवशीं श्वेशनावर हा प्रकार झाला. तो कबुलीजबाबाचा कागद त्या अधिकाऱ्यानें धनश्यामाचे हातीं आणून दिला आहे. आणखी आतां धनश्याम म्हणताहेत कीं, मालती धनेश्वरपंतांना दिली नाहीं तर तो कागद उघडकीस आणीन. ” ह्याप्रमाणें धुंडिराज आपल्यावर आलेला हा निष्ठुरतेचा व लोभीपणाचा आळ दुर करतो.

( ३३ ) मोठ्या लोकांनीं जमून परस्परांनुकूल मतानें एकादी गोष्ट ठरवणें किंवा साधणें याचें नांव **युक्ति**. जसें—“ प्रभाकरः—नाई, ” खरोखरच आत्महत्या करणार आहेत का धनेश्वरकाका ! अहो महेश्वर, आत्महत्या करून धनेश्वर आज आपल्या हातून कायमचे जात आहेत असें जर घनश्यामाला सात्रीपूर्वक कळलें, तर तो काहीं तरी उपायानें आत्महत्या थांबविण्याकरितां पुन्हा गुप्त पोलिसाचे वेषांत येईल का !

महेश्वरः—तो मी आणतो, तें काम माझ्याकडे लागलें. पण त्यानें काय होणार !

( ६९ ) भा. ना. १६-३५

( ७० ) ग. ए. अं. ३, प्र. ४, पृ. ५४

( ७१ ) भा. ना. १६-३६

( ७२ ) ग. भा. अं. २ प्र. ४, पृ. ९०

( ७३ ) भा. ना. १६-३७

( ७४ ) ग. भा. अं. ४, प्र. ४, पृ. १६६

प्रभा:०--आपण सरोसरीच्या फौजदारास आणून ठेवावे. आणि आत्म-हत्याच्या ऐनवेळीं घनश्याम काकांना पकडण्यासाठीं पोलीसवेष्टानें आला म्हणजे त्याला पोलिसाचें ताड्यांत द्यावा." या प्रकारें सर्वांनीं मिळून आलेल्या संकटांतून पार पाडण्याचा काढिलेला मार्ग म्हणजे युक्ति.

( ३४ ) दोष बाजूला ठेवून एकाद्या गोष्टीचा गुणांशीं संयोग करणें अथवा दोषांचेंच गुणांसारखें वर्णन करणें याचें नांव **कौट्य**. उदाहरण " तळिराम.- मय्येपान नीतिमत्तेला फार पोषक आहे. ऐका कसं तें. मय्यपी कधीं खोटें बोलत नाहीं, कारण खोटें रचून त्याला कधीं सांगतां येत नाहीं. मय्यपी कधीं कुणाजवळ चहाडी करीत नाहीं, कारण मागें कोण बोलला त्याची त्याला आठवणच नसते. तां कधीं कुणाचा विश्वासघात करीत नाहीं, कारण त्याच्यावर कोणो विश्वासच ठेवीत नाहीं. "

( ३५ ) विलक्षण क्रोधामुळें हातून घडलेल्या अपराधांचें परिमार्जन गोड भाषणानें पुढें खुश करण्यासाठीं करणें याम **अनुनीति** म्हणतात. जसें--" वृंदावन:- वेंसंधरे, वृंदावनाचा अवतार मध्याशींचि संपला. देवी, माझ्या उद्धाराच्या आड येऊं नकोस. ( तिचे, धरतो ) माते, त्या दीनारावर तूं दुध्यामृताची वृष्टि केली. आतां या दीनारावर मंगल अश्रूंचा वर्षाव कर. माते ! मला दूर लाटूं नकोस; पतिव्रतेच्या पुण्याईपुढें पाप पांगळें पडून तिच्या पायाशीं अशी लोंळण घेतें "

( ३६ ) जेव्हां एका गोष्टीबद्दलचे सांगितलेले दोष दुसऱ्या प्रासद्ध गोष्टीशी जोडले जाताना, त्या भलतीकडे संबंध लावण्याचे क्रियेस **परिवेदन** म्हणतात. उदाहरण--" भगीरथ:-पणीं दारुमुळें मनुष्याची कर्तबगारी-

तळिराम:-हा प्रश्न साहेबलोकांना विचारा. कोट्यानकोटी अस्सल आर्यांची कर्तबगारी कारकुनी पेशानें साहेबलोकांच्या भेटीसाठीं बंगल्याबाहेर उभी आहे व बंगल्यांत पेल्यावर पेले घेण्याच्या कामामुळें सत्ताधारी साहेबांना बाहेर येण्याला फुरसत नाही. "

५ परमेश्वराची लाडकी लुति हा मानवप्राणी ज्याप्रमाणें छत्तीस गुणांनीं युक्त असावा लागतो, त्याप्रमाणें वाक्सृष्टि निर्माण करणाऱ्या कवीची लाडकी नाट्य-काव्यसृष्टि वरील छत्तीस लक्षणांनीं युक्त असणें जरूर असते. ब्रह्मदेवाचे सृष्टींत

( ७५ ) भा. ना. १६-३८

( ७६ ) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. ११

( ७७ ) भा. ना. १६-३९

( ७८ ) ग. पु. अं. ६, प्र. ४, पृ. १६०

( ७९ ) भा. ना. १६-४०

पा. पे. ( ८० ) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. १४

ज्याप्रमाणें छत्तीस लक्षणांपैकीं जितकीं जास्त लक्षणें ज्या मानवांत अधिक, तो मानव जास्त जास्त श्रेष्ठ समजला जातो, त्याचप्रमाणें वर दिलेल्या छत्तीस लक्षणांपैकीं ज्या मानानें नाट्यकाव्यांत लक्षणसंख्या अधिक, त्यामानानें त्या नाट्यकाव्याचा दर्जा उत्तम मानला जातो. मात्र मनुष्यप्राणी आपल्या गुरूच्या म्हणा किंवा जनकाच्या म्हणा, सृष्टीशीं आपल्या सृष्टीची नुसती बरोबरीच दाखवून राहिला नाही, तर आदिदेवाच्या कृतींत अनुभवानें आढळून आलेले दोष आपल्या कृतींत उतरून नयेत म्हणून त्यानें आपली कृति अंतर्बाह्य सुंदर दिसेल असेंच करण्याचें ठरविलें. त्यानें मानवांची स्वार्थपरायण व आकुंचित दृष्टि अंतर्गुणापेक्षां बाह्य रूपावर सहज भुलून जाते, ही गोष्ट लक्षांत घेऊन काव्यसृष्टीचें बाह्यांग आकर्षक करण्याकरितां तिला चारच पण ठळक व उदून दिसणारे असे अत्यावश्यक म्हणून अलंकार ठरविले. तसेंच जगांत मनुष्य नुसता हुशार किंवा गुणी असून चालत नाही तर त्या गुणांची किंवा हुशारीची मर्यादा काय आहे, तो किती कसोट्यांस उतरला आहे, हें सांगवें लागतें, हें लक्षांत घेऊन त्यानेंही कविता-देवी जनमनास पूर्णपणें उतरण्याकरितां तिच्या दहा कसोट्या ठरविल्या. या कसोट्यांतून पार पडतांना मनुष्यांवर नाना प्रकारचीं संकटें येण्याचा संभव असतो, मनुष्याच्या चोहों बाजूस त्याला भूल पाडणाऱ्या व त्याच्या नकळत त्याला आडमार्गाला नेणाऱ्या अनेक गोष्टी असतात. असल्या संकटांची किंवा शेवटीं फशीं पाडणाऱ्या मोहक गोष्टींची त्यास जर जाणीव दिलेली नसेल, तर तो या कसोटीरूपी जिऱ्याच्या पायऱ्यांवरून पाहतां पाहतां खाडिशीं खालीं कसा आढळतो, त्याचा कटु अनुभव घेऊन, त्यानें ही काव्यसुंदरी वरील संकटांतून जात असतां तिनें वाटेंत वाजवीपेक्षां जास्त खोलांत शिरून नये, जरूरीपेक्षां फार वेळ रमूं नये, मोह घालणारी रम्य उद्यानें, सुंदर ताटवे, निसर्गाशीं गोष्टी करीत झुळझुळ वाहाणारे निझर, यांसारखीं सुंदर दृश्यें बाजूस कितीहि असलीं तरी त्यांच्याकडे दृष्टीची फेंक फेंकू नये, फेंकलीच तर ती तेथें झिळवूं नये, संगतीनें येणाऱ्या रसिक संवगड्याजवळ बोलायचे बोल किंवा सांगायच्या गुजगोष्टी, साध्याभाळ्या उप्रड शब्दांत व्यक्त करण्यापेक्षां मधून मधून पर्यायानें सुचविल्यास, त्यास जरी आनंद होत असला— नव्हे त्यानें तो अगदीं ब्रह्मानंदीं लीन होत असला, तरी तेच पर्याय शब्द फार वापरल्यास त्यास क्लिष्टतेचें रूप येतें व त्याची ती समाधी क्षणाधांत उतरून त्याचें मन त्या गोष्टींत वेधण्याऐवजीं विटून जातें, ही गोष्ट कधीहि विसरूं नये, म्हणून सतत लक्षांत ठेवण्यासारख्या त्यानें दहा सूचना दिल्या आहेत. तेव्हां वाक्य-सृष्टि निर्माण करण्यांत प्रमुख म्हणून गणल्या जाणाऱ्या ईश्वराच्या लाडक्या भक्तानें-भरतानें- नाट्यकाव्यरूपी सुंदरीकरतां म्हणून सांगितलेले हे चार अलंकार, कसोटीरूपी असणारे दहा गुण व सूचनारूपी असलेले दहा दोष, यांचें

स्वरूप काय, इत्यादिकांचा विचार करणें आवश्यक आहे. कोणतीहि गोष्ट करीत असतांना आधीं त्यांत येणारीं संकटें किंवा त्या गोष्टीसंबंधीं सांगितलेल्या सूचना विचारांत घेतल्यास आपल्या हातून पुष्कळशा चुका कमी होण्याचा संभव असल्यानें, आपणहि आधीं सूचनांचा म्हणजे दोषांचा विचार करून मग गुणांचा विचार करूं, व सरनेशेवटीं काव्यदेवतेला भूषणभूत होणाऱ्या विभूषणांचा अलंकारांचा विचार करूं.

६ भरतानें गूढार्थ, अर्थोत्तर, अर्थहीन, भिन्नार्थ, एकार्थ, अभिप्लुतार्थ, न्यायापेत, विषम, विसंधि व शब्दहीन असे दहा प्रकारचे दोष सांगितले आहेत. भार्गव व दण्डी<sup>८३</sup> हेहि भरतानें सांगितल्याप्रमाणेंच पण थोडा थोडा फरक करून दहाहि भेद देतात. परंतु यानंतरचे ग्रंथकार दोषांचें, पदगत, वाक्यगत व रसगत असें वर्गीकरण करून नंतर त्यांचे भेद पाडतात. काव्योद्योग वाहतां वाहतां ह्या दहा दोषरूपी दऱ्यांत आदळला कीं, त्याचें काव्यत्व तिथल्या तिथेंच गडप झालें म्हणून समजावें; ह्याकरितां ह्यांकडे नीट लक्ष दिलें पाहिजे. ह्या दोषांचें स्वरूप पुढें वर्णन केल्याप्रमाणें असतें:—

( १ ) जेव्हां शब्द ऐकतांच त्यांचा अर्थ लवकर ध्यानांत येत नाही तेव्हां त्यास गूढ शब्द असें म्हणतात. जेव्हां एकादी गोष्ट सरळ शब्दांत सांगण्याचे ऐवजीं वरीलप्रमाणें गूढ शब्दांत सांगितलेली असते तेव्हां त्यास गूढार्थ दोष म्हणतात. थोडक्यांत व अधिक स्पष्ट करून सांगावयाचें, म्हणजे गूढार्थ दोषांत एकाद्या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट असूनहि त्याऐवजीं एकादा क्लिष्ट पर्याय शब्द वापरून ह्या स्पष्ट व उघड अर्थ असणाऱ्या शब्दाचा अर्थ दुर्बोध केलेला असतो. जसें, मधु शब्द वापरण्याऐवजीं जर कोठें क्षौद्र शब्द वापरला तर मधुशब्दानें जो अर्थ स्पष्ट झाला असता तो दुर्बोध होऊन हा शब्द इथें विशेष अर्थानें तर वापरला नाहीना, असा संशय येतो व म्हणूनच याला भामहानें व दण्डीनें 'संशय' असें नांव दिलें असावें. हा दोष बहुधा यमकाचे भरीस पडून किंवा एकाद्या अलंकाराचे नादीं लागून कवींच्या हातून होतो. उदाहरणार्थ—

“तुजें कुशल नाम बा ! हळुहळू मना आकळी  
दुरत्यय असा महासखहि त्यास मी हा कळी,  
हरी व्यसन पाप हें, बहु कशास कायाधवा—  
परि त्वरित भेटवी तुजहि योग मायाधवा”

ह्यांत 'प्रलहाद' म्हणण्याऐवजीं 'कायाधव' म्हटल्यानें शरीराचा पति

( ८१ ) भा. ना. १६-८४

( ८२ ) भामह ४-१, २

( ८३ ) दण्डी ४-२, ३

( ८४ ) वा. का. २१, का. प्र. ७

( ८५ ) भा. ना. १६-८५

( ८६ ) केका ७४

असा अर्थ चटदिशीं ध्यानांत येतो. प्रह्लाद हा अर्थ लवकर ध्यानांत येत नाही. त्यामुळे कायेचा धव असें विशेष अर्थानें इथें म्हणावयाचें आहे कीं काय असें वाटूं लागतें.

( २ ) जेव्हां वग्नं गोष्ठीचें वर्णन बाजूस राहून भलत्याच अप्रस्तुत गोष्ठीचें वर्णन केलें जातें तेव्हां त्यास अर्थान्तर दोष म्हणतात. अभिनवगुप्त ह्या दोषाचा अर्थ शब्दांत जें सांगूं नये तें सांगणें असा करतो. पण अर्थान्तर शब्दावरून वरील अर्थच घेणें जास्त सयुक्तिक वाटतें. उदाहरणार्थ सुधाकर सुधारणेच्या पलीकडे गेला म्हणून उद्धिम झालेला रामलाल शरदला सिंधूस चार गोष्ठी सांगण्याकरतां पाठवून भगीरथाला ताबडतोब तार करून सिंधूच्या बाबांना बोलवावयास सांगतो व लगेच तारेची इतकी घाई नाही म्हणून फुरसुतीच्या वेळांत लोककल्याणावर भलें मोठें व्याख्यान देतो. रामलालचें हें व्याख्यान अगदींच प्रस्तुत वर्णनाला सोडून आहे. एकतर त्यानें सुधाकराविषयीच्या किंवा दारूनें केलेल्या सुधाकराच्या स्थितीवरून दारू विषयीच्या गोष्ठी बोलावयास पाहिजे होतें किंवा भगीरथाला तार करण्यास सांगून आपणहि सिंधूकडे जावयाचें होतें.

( ३ ) ज्यांचा अर्थ पुरा होत नाही अशीं वाक्यें किंवा ज्या शब्दांचा अधवा वाक्यांचा परस्पर संबंध नाही असे शब्द किंवा वाक्यें काव्यांत घातल्यास तेथें अर्थहीन दोष होतो.<sup>१०</sup> De नें नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीतील 'सा त्वशेषार्थमेव च' असाच पाठ घेऊन व त्यांत 'अशेषार्थ' असें पद पाडून त्याचा multiplicity of meaning असा अर्थ केला आहे. पण तो अर्थ बरोबर नसावा असें वाटतें. कारण अशेषार्थ याचा अनेकार्थ किंवा multiplicity of meaning असा अर्थ कसा होणार व तसा अर्थ केला तर 'सा' चा अर्थ कसा व कुठें लावावयाचा ? म्हणून 'सावशेषार्थमेव च' असाच पाठ घेणें इष्ट आहे. "वैय्यः-भलतंच कांहीं तरी. नवऱ्या मुलाला एका नवऱ्याच्या ठिकाणीं दोन नवरे किंवा एकाद्याला एका बापाच्या ठिकाणीं दोन बाप"-ह्या पुढें मन्याबापू बोलूं लागल्यानें हें वाक्य असेंच अर्धवट रहातें, म्हणून हें पहिल्याप्रकारचें उदाहरण होईल. दुसऱ्या प्रकारचें म्हणजे असंबद्ध शब्दयोजना. केल्याचें उदाहरण पुढीलप्रमाणें आहे. "कंकणः-दंतांची मजा धनुष्या-प्रमाणें, नाक गुलाबास रसें, गाल कुंदकळ्यांसारसे, तुझे डोळे पिकलेल्या तोंडल्या-सारसे, तुझे कपाळ हरिणासारसें आहे." ह्या दोषाचीं उदाहरणें कचितच सांपडतात।

( ८७ ) भा. ना. १६-८५ ( ८८ ) अ. ना. १६-८५ टी. D S. P. P. 10

( ८९ ) ग. ए. अं. २, प्र. ३, पृ. ४७, ४८

( ९० ) भा. ना. १६-८६ ( पा. भे. सावशेषार्थमेव च । )

( ९१ ) D. S. P. P. 10, ( ९२ ) ग. ए. अं. ४, प्र. ४, पृ. ८०



असंभद्ध शब्द किंवा वाक्यें तसेंच अर्धवट वाक्यें, वेडा, उन्मत्त, मनुष्य, लहान मूल, झांपेंत बरळणारा माणूस यांचे तोंडीं घातलीं असली तर ते दोष होण्याऐवजीं पुणच होतील. बरील उदाहरणें हीं व्याख्या समजण्यापुरतींच दिली आहेत, त्या नाटकांतील दोष म्हणून नव्हेत. कारण त्या त्या भूमिकेच्या तोंडीं ती भूमिका उठून दिसण्यामाठी व स्वाभाविक म्हणूनच घातलीं असल्यानें, तीं रसापकर्षक नसून रस-परिपोषकच आहेत. दण्डी व भामह ह्या दोषाच्या दुसऱ्या भागासच अपार्थ म्हणून म्हणतात.

( ४ ) भिन्नार्थाचे भरत दोन अर्थ देतो वाक्यांत जेव्हां असभ्य व ग्राम्य गोष्टी<sup>१४</sup> अमतील तेव्हां, किंवा कवि एक प्रकारचें वर्णन करून तें खोडलें जाईल असें दुसरें वर्णन लगेच करतो<sup>१५</sup> तेव्हां, हा दोष संभवतो. भिन्नार्थ व अर्थान्तर यांत फरक असा कीं, अर्थान्तरांत कवि वहावत जातो, पण त्या वाहवण्यानें पूर्वीच्या वर्णनाचा बाध करीत नाही. पण भिन्नार्थांत तो पूर्वीच्या वर्णनाशीं विसदृश असें वर्णन करून पूर्वीच्या वर्णनाला बाध आणतो. अर्थान्तराचें उदाहरण देतांना केलेल्या रामलालच्या भाषणांतच पूर्वीच्या वर्णनाशीं बाध करणारें वाक्य आहे. कारण तो घाई घाईनें येऊन ' भगीरथ ' पद्माकराला आणि बाळासाहेबांना आतांच्या आतां तार कर कीं, असाल तसे निघून या ' म्हणून सांगतो व लगेच भगीरथ उठून ' तार लगेच करून येऊं का ! ' म्हणून विचारातांच त्याला ' इतकी घाई नाही, आणखी थोड्या वेळानें केलीस तरी चालेल. ' असें मीं मीं पूर्वीच्या निकडीला बाध आणतो. "भामिनाः—हं वैध ! मी माझा नेहमींचा हिरवा शालू नेमलें होतें. हा शालू बरा दिसतो का म्हणून प्रथम विचारलें, तेव्हां हंसून सांगायचें झालें कीं, काळा शालू नेस म्हणून. मग मी तो सोडून हा नेसलें आणि विचारलें हा आतां चांगला दिसतो का ! तेव्हां म्हणायचें झालें नेसत असतांनाच तो अधिक शोभत होता " मोठ्या अक्षरांचें हें वाक्य असभ्य वर्णनाचें उदाहरण आहे.

( ५ ) एकाच अर्थी पुष्कळसे शब्द किंवा वाक्यें कांहीं वैशिष्ट्य नसतां घातल्यास एकार्थ दोष होतो.<sup>१६</sup> उदाहरणार्थ—'मातीं दिसली समरीं विहरत, नेत सकल रणवीर रणासी ॥ ध्रु ॥ मस्तकमाला गुंफित काल महेश्वर पतिसेवेसी ॥ ' येथें काल व महेश्वर हे दोन शब्द अगदीं कांहीं एक वैशिष्ट्य नसतां निरर्थकपणें घातले आहेत.

( १३ ) ग. पु. अं. ३, प्र. ३, पृ. ८३( १४ ) भा. ना. १६-८६

( १५ ) भा. ना. १६-८७

( १६ ) ग. ए. अं. २, प्र. ३, पृ. ४७. ( १७ ) मानापमान पृ. ५४

( १८ ) भा. ना. १६-८८ ( १९ ) मानापमान. पृ. ६३

( ६ ) जेव्हां एका चरणांतील शेवटचा शब्द व पुढल्या चरणांतील पहिला शब्द यांत समास असतो तेव्हां तो सामासिक शब्द जणू एका चरणांतून दुसऱ्या चरणांत उडी टाकित असल्याने त्यास अभिप्लुतीर्थ असें म्हणतात. अभिर्नवगुप्त याचा अर्थ ज्यांचा परास्परांशी संबंध नाही अशीं निरनिराळीं वाक्ये एकत्र घालणे असा करतो, पण असा अर्थ करावयाला भरताचे व्याख्येतील शब्द अनुकूल नाहीत. शिवाय या अर्थी अर्थहीन हा शब्द आहेच. तेव्हां असा अर्थ न घेतां बरीलप्रमाणेच अर्थ घेणे बरे.

हाच दोष नुसत्या एका चरणाचेच शेवटीं नव्हे तर यतीचे ठिकाणींहि आला, तरी त्याला हाच दोष समजून भामह व दण्डी याला यतिभ्रष्ट असें नांव देतात. उदाहरणार्थ—

“ये स्वपुरा मग तो, अयुताब्द सुवर्णमयी दयिता हयमेधा—

माजि तशीच करूनि करी मस्त कोटि, बहु स्तवि सामर वेधा”<sup>१०२</sup>

बरील उदाहरण पहिल्या प्रकारचें म्हणजे अभिप्लुतार्थाचें आहे व झालील उदाहरण यतिभ्रष्टाचे आहे—

विप्रांच्या मानिलें हे परमसुख अविघ्नत्व पावोनि योगें”<sup>१०३</sup> ॥

( ७ ) वर्णन करतां करतां कवीनें प्रत्यक्ष अनुमान, उपमान व शब्द अशा चारी प्रमाणांस सोडून वर्णन केलें तर त्या दोषास न्यायापेत दोष म्हणतात. भामह व दण्डी यांनीं यांतील प्रमाण ह्या शब्दाचा अर्थ अधिक स्पष्ट होण्याकरतां यालाच देश-कला-लोक-न्यायागमविरोधि अशीं निरनिराळीं नांवां दिलीं आहेत. उदाहरण—

“मार्गी भलातकाचा तरू. देखोन बोले राजेश्वरू. म्हजे बाहुका ! चमत्कारू । माझा काहीं अवलोकां ॥

तूं तंव वियासमुद्र जगतीं । निश्चयो मानला माझे चित्तीं । मीहि कुशल असें गणितीं । लीलावती—ग्रंथज्ञ ।”

हे कालविरोधाचें उदाहरण आहे.

( ८ ) काव्यांतील वृत्तांत दोष असला तर त्यास विषम दोष असें म्हणतात. जसे:—मर्मैवांशो जीवलोके म्हणूनी । गीतावाक्ये अर्जुनालार्गि कार्नी ॥

जो कां भोक्ता आपुला अंश सांगे । तो चौन्याशीं लक्ष योनींत वागे ।”<sup>१०४</sup>

( १०० ) भा. ना. १६-८८ ( १०१ ) अ ना. १६-८८

( १०२ ) वामन सवाई रामायण ( १०३ ) वामन.

( १०४ ) भा. ना. १६-८९ ( १०५ ) मुक्तेश्वर वनपर्व अ. ८-१११ ते ११२

( १०६ ) भा. ना. १६-८९ ( १०७ ) वामन.

ह्या कवितेतील पहिल्या चरणांतील पहिले अक्षर दीर्घ हवे होते ते ऋस्व झाले आहे व त्यामुळे यांतील शालिनीवृत्त सदोष होतें.

( ९ ) शब्दांचा संधि होत असतांहि तो न करतां तसाच ठेवल्यास त्या दोषास **विसंधि** असें म्हणतात जसे:-

“अंधज अंधकहर हो तूं पुण्यश्लोक नीच कलि हा वा <sup>१०९</sup> ॥”

अथवा “नकुल शरण गमे घन झांकाया कर्ण अर्यमा वळीं ॥”

( १० ) शब्दशास्त्रांत हीन म्हटला जाईल म्हणजेच व्याकरणदृष्ट्या चूक असलेला शब्द काव्यांत घातल्यास, त्यास **शब्दहीन** दोष म्हणतात.<sup>११</sup> उदाहरणार्थ:-

‘हा शोणित मांसाचा झाला सर्वत्र शोणित-चिखोल<sup>११२</sup> ।’ यांत चिखल शब्दाऐवजी चिखोल हा चूक शब्द वापरला आहे किंवा पुढील उदाहरणांत ‘वण-व्यांत याऐवजी वणवयांत हें अशुद्ध रूप घातलें आहे. जसें-- ‘स्वाद्यस्मरणांत मला ताप जसा कुंजरा वणवयांत ।’<sup>११३</sup>

७ याप्रमाणें या दोषांचीं लक्षणे आहेत. कवीच्या निरंकुश प्रतिभेच्या फेंकीत व स्फूर्तीच्या स्वैर उड्डाणांत त्यास भान न राहून त्याच्या हातून वरील चुका होऊ शकतात, म्हणून त्याची स्फूर्ति कितीहि ओजस्वी, व स्वैर वृत्तीनें भरान्या मारणारी असली तरी त्यानें निदान विहंगमदृष्ट्या तरी आपल्या कृतीवर आपली दृष्टि केंद्रावी. सिंह कितीहि श्रेष्ठ बलवान्, पराक्रमी, निरंकुश असला तरी तोहि आक्रमिलेल्या मार्गाचें मधून मधून मार्गें वळून अवलोकन करीत असतो, ही गोष्ट विसरूं नये.

८ वरील दोष आपल्या कृतींत येणार नाहींत अशी कवीनें काळजी घेतली म्हणजे त्याचें काव्य निर्दोष होईल. परंतु कवितासुंदरी नुसती निर्दोष करून भांगणार नाहीं. दोषांच्या अभावाबरोबरच तिच्यांत गुणांचें अस्तित्व असावें लागतें. ‘गुणा विपर्ययादेषां’ अशी या गुणांची व्याख्या केलेली आहे. यावरून दोषांचे उलट ते गुण असें भरताचें मत असावें असें वाटण्याचा संभव आहे, पण असें म्हणणें चूक होईल. कारण असें जर असतें तर त्याला गुणांचीं लक्षणे देण्याचें कारणच उरलें नसतें. सुखाची ज्याप्रमाणें दुःखाचा अभाव तें सुख अशी सामान्य व्याख्या करतात त्याचप्रमाणें गुणांचीहि त्यानें वरीलप्रमाणें अगदी सामान्य

( १०८ ) भा. ना. १६-९० ( १०९ ) मो. गदापर्व १, १०६

( ११० ) मो. कर्णपर्व १२, ५७ ( १११ ) भा. ना. १६-९०

६१ ( ११२ ) मो. कर्णपर्व १२-२५ ( ११३ ) मो. आश्रमपर्व १-४४

( ११४ ) भा. ना. १६-९१

व्याख्या केली असावी. दुःखाचा अभाव म्हणजे सुख असें म्हटलें असतां जो जी मनुष्य दुःखी नसेल तो तो सुखीच असला पाहिजे असें ठरतें; पण जगांत तसें दिसत नाही. एकादा मनुष्य तहानेनें अथवा क्षुधेनें व्याकळ झाला नसला तर तो मनुष्य दुःखी नसतो. पण सुखी असतोच असें म्हणतां येत नाही. पण सामान्यपणें एकादा मनुष्य सुखी आहे काय असें विचारलें तर मनुष्याची प्रवृत्ति त्याला कांहीं दुःख आहे काय व तसेंच एकादा मनुष्य सुरेख आहे काय म्हणून विचारलें, तर त्याला कांहीं खोड आहे काय हें पहाण्याकडे असते आणि तो दुःखांत असण्याचें जर कांहीं कारण दिसलें नाही, तर तो सुखी, अथवा तो जर नकटा, काळा, काणा, वगैरे नसेल, तर तो सुरेख आहे, असें पटकन सांगून टाकतां. ह्यावरून मनुष्याची सामान्य प्रवृत्तिच गुण पहातांना तो दोषरहित आहे कीं काय हें पहाण्याकडे असते आणि ही सामान्य जनसमूहाची सहज प्रवृत्ति पाहूनच भरतानें गुणांची व्याख्या सामान्य लोकांना पटकन पटेल अशी म्हणजेच 'दोषांच्या उलट ते गुण' अशी केली आहे.

९ पण वास्तविक पहातां गुणांची कल्पना एवढ्या व्याख्येवरून येत नाही. दुःखाभावाशिवाय सुखास जसें स्वतंत्र अस्तित्व आहे त्याचप्रमाणें गुण नुसते दोषां भावरूप नसून स्वतंत्रस्वरूपी आहेत. म्हणून ज्याप्रमाणें दोष टाळण्याची कवीनें काळजी घेतली पाहिजे, त्याचप्रमाणें काव्यांत गुण ठिकठिकाणीं येतील असें करून प्राशिकांना आपल्या काव्यास गुण देण्यास लावलें पाहिजे. म्हणून आतां काव्यगुण म्हणजे काय याचा विचार करूं.

१० भरतानें दहा काव्यगुण मानल्याचें वर सांगितलेंच आहे. ह्या दहांपैकीं ओज, प्रसाद व माधुर्य हे तीन गुण, त्याच्या मागाहून आलेले सर्वच ग्रंथकार मानतात. मात्र वार्मन आणि दण्डी<sup>११६</sup> हे भरताप्रमाणेंच दहाच्या दहा गुण मानतात.

( १ ) ह्या दहा गुणांपैकीं पहिला गुण म्हणजे श्लेष<sup>११७</sup>. पदें निरनिराळीं असूनहि म्हणतांना तीं एकमेकांना जोडलीं आहेत, असें वाटणें या गुणास श्लिष्टता असें म्हणतात. काव्य ऐकल्याबरोबर ज्यांतील अर्थ उग्रड आहे असें वाटूनहि विचार करूं गेलें असतां ज्यांत बराचसा सूक्ष्म अर्थ आढळून येतो, ज्यांतील पदें निरनिराळीं असूनहि तीं म्हणतांना एकमेकांस जोडलेलीं आहेत अशीं भासतात व कवीच्या हृदयांतील भाव स्पष्ट करतात, त्यास श्लेषगुणयुक्त काव्य म्हणतात. श्लेषशब्दाचा अर्थ संधि केले नसतां हि शब्द एकमेकांत मिसळते आहेत असें वाटणें हा एवढाच होय. पुढील ग्रंथकारांनीं हाच अर्थ मानलेला आहे. 'एक पदवद्भासनात्मा श्लेषः' असें

वामन म्हणतो आणि अस्पृष्टशोधिल्य म्हणजे ज्यांतील पदें सुटीं सुटीं वाटत नाहीत तो श्लेष असें दण्डीनें लक्षण दिलें आहे. श्लेषाचें उदाहरण खालीलप्रमाणें देतां येईल.

सद्य हृदय जेव्हां रुग्ण गोपसि पाहे  
विकसित मुखपद्मे होति, होतां रुपा हे ।  
उडुपतिसह तारा, ये रिती गोपदारा,  
मिरविति यदुविराभोवतीं त्या उंदीरीं ॥

( २ ) दुसऱ्याचे तोंडून काव्याचे शब्द ऐकल्याबरोबर विद्वानांनीं न सांगतांच जेव्हां त्याचा अर्थ सहज कळतो तेव्हां त्या काव्यांत प्रसाद गुण आहे असें म्हणतात. De<sup>१२१</sup> नें ' यत्र बुधैः शब्दात् अनुक्तः अर्थः प्रतीयते ' असा अन्वय करून याचा अर्थ केला आहे आणि शब्दांत न सांगितलेला असा एकादा गर्भित अर्थ या गुणानें सुचविला जात असावा असें म्हटलें आहे. परंतु असा अर्थ करणें बरोबर वाटत नाही. कारण असा अर्थ केल्यास समाधि गुणांत व प्रसादगुणांत कांहींच फरक रहाणार नाही. Jacobi नेंहि भरताचा प्रसाद गुण व दण्डीचा समाधि गुण एकच असावा असें सुचविलें आहे आणि त्यासाठीं 'मुख' चा 'मुख्य' असा पाठभेद करावा, असें त्याचें म्हणणें आहे. पण पाठभेदच करावयाचा असेल तर अभिनवगुप्तानें दिलेला 'सुख' असाच पाठभेद घेणें इष्ट आहे. प्रसाद गुणाचें उदाहरण पुढीलप्रमाणें देतां येईल—

न निश्चय कधीं ठळो; कुजनविघ्न बाधा ठळो  
न चित्त भजनीं चळो; मति सदुक्तिमार्गी वळो ।  
स्वतत्त्व हृदया कळो; दुरभिमान सारा गळो,  
पुन्हा न मन हें मळो; दुरित आत्मबोधें जळो<sup>१२२</sup> ॥

( ३ ) काव्यांतील एकाद्या शब्दावरून विशेषप्रकारचा जो अर्थ विद्वानांच्या ध्यानांत येतो, त्या विशेष अर्थानें युक्त असण्यास समाधि गुण म्हणतात. <sup>१२३</sup> जसें—

दयामृतधना अहो ! हरि वळा मयूराकडे  
रडे शिशु तयास घे कळवळोनि माता कडे ।  
असा अतिथि धार्मिक स्तुतपदा कदा सांपडे

( ११९ ) वामन. रासकीडा श्लो. ७०

( १२० ) भा. ना. १६-१५

( १२१ ) D. S. P. P. 15

( १२२ ) केका ११९

( १२३ ) भा. ना. १६-१७

तुम्हा जड भवार्णवीं उतरितां न दासां पडे<sup>१२४</sup>

वरील उदाहरणांत ' मयूर ' शब्दानें गर्भितार्थ लक्षांत येतो.

( ४ ) निरर्थक शब्द अथवा मोठमोठालीं चूर्णपदें म्हणजे सामासिकपदें नसल्यानें काव्य जेव्हां दुर्बोध होत नाही तेव्हां तेथें समतागुण असतो.<sup>१२५</sup> चूर्णपदाची भरतानें अशी व्याख्या केली आहे कीं,—अनिबद्धपदच्छन्दस्तथाचानियताक्षरम् । अर्थापेक्षाक्षरस्यूतं ज्ञेयं चूर्णपदं बुधैः<sup>१२६</sup> ॥ ज्यांत शब्द किंवा छंद यांचें बंधन नाही अशा सार्थ व अनेक अक्षरांनीं युक्त असलेल्या पदास चूर्णपद म्हणतात. यावरून सामासिक शब्द म्हणजे चूर्णपद असा सामान्यतें अर्थ निघतो. वरील व्याख्या याच अर्थास अनुसरून केली आहे. वामनानेंहि चूर्णपदाचा हाच अर्थ केला आहे. उदाहरणादाखल पुढील कविता देतां येईल—

अहाहा ! हें पाहा अमृत मथितां तें विष महा  
उदेलें, कीं जाया सम सद्य आत्मा विषय हा ।  
समा आम्ही रामा चतुर अभिरामा परि हरी  
रमे तो एकीशीं, लपत मग आम्हां परिहरी<sup>१२७</sup> ॥

( ५ ) एकादें काव्य पुन्हापुन्हां म्हटलें किंवा ऐकलें असताहि मनाला कंटाळ. बाणें वाटत नसल्यास तें मूर्धुर्य गुणानें युक्त आहे असें समजावें. उदाहरणार्थ,—

असोत तुज आमुचीं बहुत भावुकायुर्बळें :  
जगोनी बहु काय म्यां सुकृत जोडिलें दुर्बळें ?  
असे प्रियसख्या सुखी बहुत काल माया—तमीं  
जना सुपथ दाखवी मुदित सत्तमा यांत मीं<sup>१२८</sup> ॥

( ६ ) अनेक प्रकारचे लांबलांब प्रौढ समास व सारखे सारखे शब्द यांचा संबोग म्हणजेच ओज गुण होय.<sup>१२९</sup> जसें

रुतान्तकटकामलध्वजजरा दिसों लागली  
पुरःसर गदांसवें क्षगडतां तनू भागली ।  
सहाय दुसरा नसे तुजविणें बळें आगळा,  
न हों जरी उताविळा, स्वरिपु कापितो हा गळी<sup>१३०</sup> ॥

( १२४ ) केका १२१ ( १२५ ) भा. ना. १६-१६

( १२६ ) भा. ना. १८-५१ ( १२७ ) वा. का. १।३।२४

( १२८ ) वामन. रासक्रीडा श्लोक ९९

( १२९ ) भा. ना. १६-१८ ( १३० ) केका. ५०

( १३१ ) भा. ना. १६-१९ ( १३२ ) केका. ४६

( ७ ) ज्या काव्यांतील छंद म्हणावयास सोपे असतात, ज्यांतील संधे उच्चार-  
ण्यास सोपे वाटतात व ज्यांतील अर्थ नाजूक शब्दांन सांगितलेला असतो त्यास  
**सुकुमार काव्य म्हणार्हे**. उदाहरणार्थ—

गोपीनाथ कथा रुची सुजनहो ! ध्या आपलाल्या मना  
शृंगारामृत हेचि ध्या त्यजुनियां दुर्वासना कामना ।  
गोपीतें अधरामृतें, कलियुगी नामामृतें वामना  
केलें धन्य, तथा तुम्ही फुकट कां नेघा जगज्जीवनीं ॥

( ८ ) लौकिक कर्मास अनुसरून ज्या क्रिया काव्यांत सांगावयाच्या त्या  
रूढ शब्दांत सांगितल्या असल्यास त्या काव्यास **अर्थव्यक्तिगुणयुक्त काव्य**  
म्हणतात. जसे—

धरी हातें दोरे कर ललित चाबूक दसरे  
मुखें ' होरे ! होरे ! ' म्हणुनि हय ते नाचवि बरे ।  
पहारे पहारे म्हणाति जिकडे तो रथ फिरे  
न कोणी सामोरे, त्वरित मनिं दुर्योधन झुरे <sup>१३६</sup> ॥

यांतील वर्णन अगदी साध्या रोजच्या शब्दांत केलें आहे. होरे ! होरे ! हे  
शब्द तर तें चित्र प्रत्यक्ष डोळ्यांसमोर उभें करतात.

( ९ ) ज्या काव्यांत देवादिकांच्या गोष्टी, शृंगार व अद्भुतरस, तसेंच अनेक  
प्रकारच्या चित्तवृत्तींचें वर्णन असतें त्या काव्यास **उदार काव्य म्हणतात** <sup>१३७</sup> जसे—

गांठी कंचुकिच्या जगद्गुरुकरें गोपीचिया सूटल्या  
ग्रंथीं चिज्जळ ज्या अनादि रचिल्या त्याही अहो तूटल्या ।  
कृष्णाच्या अधरामृतें अमरता तत्काल त्या पावल्या <sup>१३८</sup>  
नीवीमोक्ष मुकुंदहस्तकमळें तो मोक्ष त्या लाधल्या ॥

( १० ) जें काव्य ऐकलें असतां श्रवणेंद्रियाला आनंद होतो व ज्याचा अर्थ  
कळला असतां जें मनाला चंद्रकलेप्रमाणें आल्हाद देतें, आणि जें ललित  
गोष्टींनीं युक्त असतें त्यांत **कान्तिगुण** आहे असें समजावें. <sup>१३९</sup> उदाहरणार्थ—

गोच्या गौळणि सांवळ्या हरितनू रासोत्सर्वा नाचती  
श्रीगंगे यमनेमधें तरल ते कळोळ आंदोलती ।

( १३३ ) भा. ना. १६-११० ( १३४ ) वामन-रासक्रीडा. श्लो. १८१

( १३५ ) भा. ना. १६-१०१ ( १३६ ) वामन-वनपर्व प्रार्थभाग श्लो. १०

( १३७ ) भा. ना. १६-१०२

( १३८ ) वामन-रासक्रीडा श्लो. १७३ ( १३९ ) भा. ना. १६-१०३

गोपी लोचन मीन लोल मकर श्रीकुंडलें डोलती

गोपीश्रीकुचकुंभ तारक कटीं पोहे रतीचा पती ॥<sup>१४०</sup>

११ सदा सर्वकाळ आत्मप्रौढी गाऊन आपल्या गुणांचें प्रदर्शन करणाऱ्या मनुष्यास प्रथमदर्शनींच लोकांचें चित्त आपणाकडे आकर्षून घेण्यास त्याचे गुण उपयोगी पडत नाहीत तर त्याचें बाह्यांग, त्याच्यावरील वस्त्रालंकारादि गोष्टीच त्याच्या उपयोगी पडतात. मग स्त्रीजानीला स्वाभाविक अशा विनयानें व लज्जेनें नुसती वर नजर करूनहि न पाहणाऱ्या काव्यसुंदरीची गोष्ट तशीच असल्यास त्यांत नवल तें काय ! काव्यसुंदरी जर वरील गुणांनीं युक्त असेल तर तिची जिकडेतिकडे बाह्यांग होईल यांत शंका नाही. पण तिचे हे गुण दृष्टीस पडतील तेव्हां ! म्हणून लोकांचें लक्ष भक्क्यावर विशेष असतें हें लक्षांत घेऊन तिच्या अंतरंगाप्रमाणें तिचें बहिरंग सुंदर, मोहक व आकर्षक दिसण्याकरितां कवीला तिच्यावर चार ठसठशीत अलंकार चढवावे लागतात. ते चार अलंकार म्हणजेच उपमा, दीपक रूपक व यमक हे होत.<sup>१४१</sup> यांचीं लक्षणे भरतानें पुढीलप्रमाणें दिली आहेत.

१२ दोन वस्तूंच्या गुणांत अथवा आकृतींत साम्य दिसल्यानें एक दुसऱ्या वस्तूसारखी आहे असें जिथें म्हणतात, तिथें **उपमा** अलंकार जाणावा.<sup>१४२</sup> ज्या वस्तूची उपमा दिली जाते ती उपमान, व ज्यावस्तूला दिली जाते तीस उपमेय म्हणतात, हें सांगत बसण्याची जरूरी नाही. तेव्हां हिच्या संबंधीच्या इतर गोष्टींचा विचार करूं. उपमेचे दोन प्रकारें भेद करतां येतात. एक कितीकांचा कितीकांना उपमा दिली आहे ह्या दृष्टीनें व एक ती उपमा कोणकोणत्या गुणांमुळे किंवा रूपामुळे दिली आहे ह्या दृष्टीनें. पहिल्या प्रकारचे भेद चार प्रकारांनीं करतां येतात, असें म्हणून भरतानें खालील प्रकारचे भेद दिले आहेतः—

( १ ) एका उपमेयास एका उपमानाची.

( २ ) अनेक उपमेयांस अनेक उपमानांची.

( ३ ) एका उपमेयास अनेक उपमानांची.

( ४ ) अनेक उपमेयांस एका उपमानाची.

हे चारिंहि प्रकार भरतानें ज्या वस्तूला उपमा द्यावयाची त्या वस्तूच्या, तसेंच ज्या वस्तूची उपमा द्यावयाची त्या वस्तूच्या, वचनावर किंवा संख्येवर बसविलेले असावेत. कारण अनेक उपमेयांस एकाची उपमा देणें या प्रकाराचें उदाहरण त्यानें 'शशाङ्कवत्प्रकाशन्ते ज्योतीषीत भवेत्तु यी'<sup>१४३</sup> हें दिलें आहे. पण तिसऱ्या प्रका-

( १४० ) वामन-रासक्रीडा श्लोक १६६ ( १४१ ) भा. ना. १६-४१

( १४२ ) भा. ना. १६-४२

( १४३ ) भा. ना. १६-४३

( १४४ ) भा. ना. १६-४४



रचें उदाहरण देतांना त्याचा घोटाळा उडालेला दिसतो. कारण वरील नियमास अनुसरून त्यानें भेद केले असावेत, असें धरल्यास त्यानें उपमेय एक व उपमान अनेक ( वचनीं ) यावयास पाहिजे होतें. पण त्यानें जें ' श्येनवर्हिणभासानां तुल्योऽर्ध्व इति या भवेत्'<sup>१४५</sup> असें उदाहरण दिलें आहे, त्यांत उपमानें एकाच प्रकारचीं पण पुष्कळ देण्याऐवजीं अनेक प्रकारचीं दिलीं आहेत यावरून ' एकस्य बहुभिः सा स्यादुपमा नाटकाश्रया ' यांतील बहुशब्दाचा अर्थ संख्येनें एकच पण अनेक प्रकारच्या उपमानांनीं साम्य दाखविणें असा अर्थ करावयाचा कीं काय अशी शंका येते व असा अर्थ घेतल्यास याचीं उदाहरणें सांपडूं शकतात. भरतानंतर एका वस्तूला एकाच जातीच्या पण संख्येनें पुष्कळ असणाऱ्या वस्तूंची किंवा संख्येनें पुष्कळ असणाऱ्या एकाद्या वस्तूला एका उपमानाची उपमा देणें, हे दोष समजले जाऊं लागले.<sup>१४६</sup> म्हणून पुढील ग्रंथकारांत असे भेद आढळत नाहींत. दुसऱ्या प्रकारास अनुसरून उपमेचे भरतानें पांच<sup>१४७</sup> भेद दिले आहेत:--

( १ ) प्रशंसनीय गोष्टींची उपमा देणें.

( २ ) निंय गोष्टींची उपमा देणें.

( ३ ) काल्पनिक उपमा देणें.

( ४ ) दोन गोष्टींत किंचित् सादृश्य दिसल्यानें उपमा देणें.

( ५ ) ह्या प्रकाराविषयीं पुष्कळसा मतभेद आहे. अभिनवगुप्त भरताच्या ' प्रशंसा चैव निन्दा च कल्पिता सदृशी तैर्था ' ह्या श्लोकांतून ' असदृशी ' असा पाठ घेतो<sup>१४८</sup> आणि काव्यमालेंतील दिलेलें उदाहरण पहातां हाच पाठ घेणें इष्ट आहे असें वाटतें. असा पाठ घेतल्यास मम्मटानें दिलेल्या--

तुष्टुण्णन्तो मरिहासि कण्ठअकलिआई केअइवणाइं ।

मालइकुसुमसरिच्छं भमर भमन्तो ण पाविहिसि ॥<sup>१४९</sup>

ह्या भेदार्शीं हा भेद जुळेल. सदृशी पाठ घेतल्यास पूर्ण सादृश्य असा अर्थ करावा लागेल व भरतानें दिलेल्या उदाहरणांतील--

यच्चयाय कृतं कर्म परचित्तानुरोधिना ।

सहशं न तथैव स्यादिति मानुषकर्मणः ।<sup>१५०</sup>

' नच्या ऐवजीं ' तत् असा पाठ करावा लागेल. शिवाय उपमा ही

( १४५ ) भा. ना. १६-२६ ( पा. मे. ) ( १४६ ) का. प्र. १०-५९१

( १४७ ) भा. ना. १६-२८ ( १४८ ) अ. ना. १६-२८ टी

( १४९ ) का. प्र. १०-२०७ ( १५० ) भा. ना. १६-५२

सादृश्यावरच अवलंबून असते. आणि किंचित् सदृशी असा एक भेद केलाच आहे, तेव्हां आणखी पूर्ण सदृशी असा भेद करण्यांत वैशिष्ट्य वाटत नाही. असदृश असतांना उपमा केली तरच त्यांत कांहीं वैशिष्ट्य दिसून येतें म्हणून उपमेचा अभिनवगुप्तानें घेतलेला पाठ घेऊन असदृशी असा प्रकार पाडावा असें वाटतें. उपमा सादृश्यावरच अवलंबून असल्यानें भरतामागून झालेल्या शाखझांना सदृशी, किंचित् सदृशी इत्यादि भेद पाडण्याचें कारण दिसलें नसावें. मामह उपमेचे निंदा, प्रशंसा चिरव्यासा असे तीन भेद कांहीं मानतात असें सांगून आणखी कांहीं भेद देतो<sup>१५१</sup> व दण्डीहि अशाच प्रकारचे एकोणतीस भेद देतो. भरताला याहून अधिक भेद माहीत नसावेत असें De<sup>१५३</sup> म्हणतो. पण भरताच्या—

उपमाया बुद्धेरेते भेदा ज्ञेयाः समासतः ।

ये शेषा लक्षणे नोक्तास्ते ग्राह्याः काव्यलोकतः<sup>१५२</sup> ॥

ह्या श्लोकावरून त्याच्या वेळीं काव्यशास्त्रावर स्वतंत्र ग्रंथ असून उपमेचे त्यानें दिलेल्या भेदांहूनहि जास्त भेद त्यांत दिलेले असावेत असें वाटतें. उपमेच्या वर दिलेल्या सर्व प्रकारांचीं क्रमानुसार खाली उदाहरणें दिली आहेत—

प्रकार १ ला ( १ ) रघुवर, हेमनगावर घनमा सिंहासनीं विराजे<sup>१५५</sup> । यांत रघुवर या एका उपमेयाला घन या एका उपमानाची उपमा दिली आहे.

( २ ) सेवक मयूर नाचाति चातक सर्व भासती राजे<sup>१५६</sup> । यांत अनेक सेवकांची अनेक मोरांशीं तुलना केली आहे.

गाल टेंकुनी हस्त तलावर जी चिंतातुर बैसे ।

अलक लोंबती मुखावरी तें कमलीं मधुकर जैसे ॥<sup>१५७</sup>

या उदाहरणांत अनेक अलकांचीं अनेक मधुकरांशीं तुलना केली आहे.

( ३ ) या प्रकारचें भरतानें दिलेल्या उदाहरणां प्रमाणें म्हणजे एका उपमेयाची अनेक प्रकारच्या उपमानांशीं तुलना केल्याचें उदाहरण व्यावयाचें म्हटल्यास खालील उदाहरण देतां येईल. जसें—

तो शर गरधर खरसा, पविसा रविसा स्मरारि सायकसा ।

पार्थभुजांतरि शिरला, वल्मीकामाजि नागनायकसा ॥<sup>१५८</sup>

( १५१ ) मामह. २-३७, ३८ ( १५२ ) दण्डी २-१४ ते ६५

( १५३ ) D. S. P. P. 7 ( १५४ ) मा. ना. १६-५४

( १५५ ) मोरोपंत,—साकी रामायण-युद्धकाण्ड

( १५६ ) ” ”

( १५७ ) पद्यरत्नावलि-मेघदूत ( १५८ ) मोरोपंत—कर्णपर्व

ह्यांत बाणाची वज्र सूर्य व मदनशर यांशीं तुलना केली आहे. पण एकवचनी उपमेयाशीं अनेकवचनी उपमानांचें उदाहरण पुढीलप्रमाणें देतां येईल.

आत्मतेज मुनि हा तुजमाजी । ठेवुनी मथिल राक्षसराजी ।

चंद्रमंडळिं जसा स्वकरांशीं । स्थापुनी रवि निशातम नाशी ॥<sup>१५९</sup>

ह्यांत आत्मतेज ह्या एकवचनी उपमेयाची स्वकरांशीं--अनेक वचनी असलेल्या सूर्यकिरणांशीं--तुलना केली आहे.

( ४ ) चुंबक लोहासि तसा, वेणुरेंव जनमनांसि आकर्षी<sup>१६०</sup> ।

ह्यांत अनेकवचनीं जनमनांची लोहाशीं--एकवचनी उपमानाशीं-- तुलना केली आहे.

प्रकार २ रा. ( १ ) नमस्कृति पुरःसरास्वकृति अर्पितो आजि,ती ।

दिली रविसखें तुम्हां जशि नमोनि सात्राजिती ॥<sup>१६१</sup>

ह्यांत आपल्या कृतीला सत्यभामेची उपमा दिली असल्याकारणानें ही प्रशंसोपमा होय.

( २ ) व्रणार्त पशुच्या शिरावरि वर्नी उभे काकसे ।

स्मरादि रिपु मन्मनीं अहि न काळ भेका कसे ॥<sup>१६२</sup>

ह्यांत षड्विप्रेना कावळ्यांची उपमा दिली असल्यानें ही निंदोपमा होय.

( ३ ) शोषण जलराशींचें, संसर्पण जेविं रत्नसानूचें ।

अद्रुत वृषमरण गमे, कीं गगनाहूनि पतन भानूचें ॥<sup>१६३</sup>

यांत जलराशींचें शोषण, पर्वताचें हलणें इत्यादि कल्पित गोष्टी उपमान आहेत म्हणून हिला कल्पितोपमा म्हणतां येईल.

( ४ ) हरिमध्या भुजंगवेणी । जलजवदना आकर्ण नयनी । द्वादशादित्य शोभा जघनीं । कांचीवरी झळकतसे ॥<sup>१६४</sup> यांत पार्वतीच्या कटीला सिंहकटीचा, बदनाला कमलाची इत्यादि प्रकारें निरनिराळ्या गोष्टींतलिल निरनिराळ्या गोष्टींत दिसणारें साम्य पाहून उपमा दिली असल्यानें हिला किंचित् सदृशी उपमा असें म्हणतां येईल.

( १५९ ) मोरोपंत—छंदोरोमायण १४-११

( १६० ) मोरोपंत, अवतारमाला-२६० ( १६१ ) केका-३४

( १६२ ) केका २१

( १६३ ) मोरोपंत-कर्णपर्व-६-२

( १६४ ) श्रीधर-शिवलीलामृत १०-५७

( ५ ) असदृशी असा पाठ घेतल्यास ह्या प्रकारचें खालील उदाहरण देतां येईल; कारण त्यांत दमयन्तीची तुलना करायला कोणी समर्थ-नाहीं असें म्हटलें आहे. जसें—

“रति माधवी सुलोचना । उखां कामशास्त्रीं निपुणा । एक एका अवयवाची तुलना । दमयन्तीच्या न पावती ॥<sup>१६५</sup>” व सदृशी पाठ घेतल्यास पुढील उदाहरण देतां येईल, जसें—

तिसरेंहि ‘शत्रुमर्दन’ हें नाम व्यर्थ, सर्व देहांत ।

एकचि पुरुष बहु दिसे, जैसा आदर्श जडित गेहांत ॥<sup>१६६</sup>

( २ ) अनेक साकांक्ष वाक्यांची आकांक्षा जेव्हां एकाच वाक्यांत पुरी केली जाते, तेव्हां तिथें दीपक अलंकार मानतात<sup>१६७</sup> जसें— “तळिराम-अहो<sup>१६८</sup>, काव्यांत कमल, नाटकांत सूड, कादंबरींत भुयार, मासिक पुस्तकांत खास अंक, वर्तमानपत्रांत खास बातमीदार, संसारांत प्रेम, औद्योगिक चळवळींत सहकारिता, सुधारणेंत, देशभक्तींत स्वार्थत्याग आणि वेदान्तांत परब्रह्म यांचा धुमाकूळ माजला नसता तर त्या त्या गोष्टींची थटा करायला जगाला जागाच उरली नसती ”

किंवा रूपणाचें धन, अहिचा मणि, सिंहाच्या सटा, पदार्थां या ।

ते जीवमान असतां कवण क्षम त्यांस हात लावाया ॥<sup>१६९</sup>

वरील गद्य उदाहरणांत ‘यांचा धुमाकूळ’ इत्यादि वाक्य प्रत्येक गोष्टीचा अर्थ लावण्यास अत्यवश्य असून एकदां घातलें आहे. तसेंच दुसऱ्याहि उदाहरणांत आहे.

( ३ ) दोन गोष्टी आपल्या कल्पनेनें सारखे अवयव कल्पून व त्यांत असलेलें किंचित् सादृश्य दाखवून एका गोष्टीचें दुसऱ्या गोष्टीच्या रूपांत वर्णन केलें असल्यास रूपक अलंकार होतो.<sup>१७०</sup> ह्यावरून भरताचे वेळीं रूपक नेहमीं सांगच असे, निरंग रूपक मागाहून प्रचारांत आलें असावें, निदान नाट्यांतील काव्यास भरताला हाच प्रकार जरूर वाटला असावा, असें वाटतें. दीपकाप्रमाणें याचेहि भरत निरनिराळे भेद करीत नाहीं. याचें उदाहरण खालीलप्रमाणें देतां येईल. जसें—

प्रल्हाद हा विष्णु कुठार दंड । दंड प्रसंगीं असुरां उदंड ॥

दैत्यांचिया चंदन-काननाशीं । नाशील भेटूनि निरंजनासीं<sup>१७१</sup> ॥

( १६५ ) मुक्तेश्वर-वनपर्व ६-१९ ( १६६ ) मोरोपंत-महा-५-२८

( १६७ ) भा. ना. १६-५५ ( १६८ ) ग. ए. अं. १, प्र. २, पृ. ११

( १६९ ) लक्ष्मणशास्त्री लेले अलंकारशास्त्र पृ. १६१

( १७० ) भा. ना. १६-५७ ( १७१ ) वामन नृ. २४

( ४ ) शब्दाची पुनरावृत्ति याचें नांव यमक<sup>१५६</sup>. ह्या यमकाचे काव्यांतील वृत्तांचे पदावरून निरनिराळे दहा प्रकार केले आहेत. ते खाली दिल्याप्रमाणें आहेत—

( १ ) चारी चरणांचे शेवटीं सारखीं अक्षरें असणें यास पादान्त यमक असें म्हणतात<sup>१५७</sup>, जसें—

बाइ म्यां उगवतांच रवीला, हात घालुनि दधी— चरवीला ।

त्यांत गे फिरवितांच रवीला, सार काढुनि हरी चरवीला ।<sup>१५८</sup>

ह्यांत चरवीला, चरवीला हे शब्द प्रत्येक चरणाचें शेवटीं आहेत.

( २ ) प्रत्येक चरणाचे आरंभी व शेवटीं यमक असल्यास त्याला कांची यमक म्हणतात<sup>१५९</sup>. जसें—

रामारामा ! जन्मलाशी, मलाशीं

सोडीं सोडीं गर्व हा शी ! वहाशी ।

जाई जाई गर्वनाशीं वनाशीं

ध्यायीं ध्यायीं वामनाशीं मनाशीं ॥

( ३ ) वृत्तांतील पूर्वाधांत ज्या क्रमानें अक्षरें असतील त्याच क्रमानें उत्तरा-धांतहि अक्षरें असल्यास त्याला समुद्रयमक म्हणतात.<sup>१६०</sup> जसें—

अनलसमीहित साधी राया बारा महीबरा कामा ।

अनलस मीहि तसा धीरा यावा रामही बराका मां<sup>१६१</sup> ॥

( ४ ) विक्रम म्हणजे पाऊल टाकणें. पाऊल टाकतांना आपण एक पाऊल दुसऱ्यास चिकटवून ठेवीत नाहीं तर कांहीं अंतरावर ठेवतो यावरून यमक जेव्हां एक सोडून दुसऱ्या चरणाशीं साधलें असेल तेव्हां त्याला विक्रान्त यमक<sup>१६२</sup> असें नांव दिलें असावें. वृत्तांतील चार चरणांस अनुसरून विक्रान्त यमक दोन प्रकारें होतें. एक जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या चरणांतील अक्षरें सारखीं असतील तेव्हां व दुसरें म्हणजे दुसऱ्या व चौथ्या चरणांतील अक्षरें सारखीं असतील तेव्हां. पहिल्या प्रकारचें उदा-हरण खालीलप्रमाणें देतां येईलः—

( १७२ ) भा. ना. १६-५९

( १७३ ) भा. ना. १६-६३,

( १७४ ) वामन-उखळबंधन श्लोक. ८

( १७५ ) भा. ना. १६-६५

( १७६ ) भा. ना. १६-६७

( १७७ ) मोरोपंत-वनपर्व-८-५०

( १७८ ) भा. ना. १६-६९

पुण्डरीका, क्षमा केली त्वां वैकुण्ठाधिका सदा ।

पुण्डरीकाक्ष माकेली ध्याना त्या नाठवी कैदा ॥

व पुढील उदाहरण दुसऱ्या प्रकारचें देतां येईल.

श्रीराम म्हणे मदधिकं गुरुचरण त्यजुनि काय निघसी ते ।

लक्ष्मण म्हणे ' भजावे गुरुचरण त्यजुनि काय निघ सीते' ॥

( ५ ) पूर्वीचे चरणाचे शेवटील अक्षरसंघात पुढील चरणाचे आरंभीं असल्यास त्यास चक्रवाल यमक म्हणतात. हेंच पुढें दाम किंवा शृंखला यमक म्हटलें गेलें. शृंखलेत किंवा दामांत एक दुवा दुसऱ्याशीं सांधलेला असतो. ह्या यमकांतहि एक चरणाचे शेवटील शब्द पुढील चरणाचे आरंभीं असल्यानें जणूं काय दुवा साधून ते चरण एकमेकाशीं संबद्ध केले असतात म्हणून ह्यांस हें नांव पडलें असावें. चक्रवाल नांव पडण्याचें हेंच कारण असावें. ह्याचें उदाहरण खाली दिलें आहे.

गुणग्रहण दक्ष ते म्हणति साधु साधु क्षमा ।

क्षमा-दुहितृ-नंदना ! धरु तुक्षा सदा पक्ष मा ॥

क्षमाबळ पराक्रमयुति यशोनिधी सर्वदा ।

वदान्य-पति हो सुखी चिर वसें सुहृत्सर्वदा' ॥

( ६ ) दुसऱ्या व चवथ्या चरणांचें शेवटीं यमक असल्यास त्याला संदष्ट यमक असें म्हणतात. विक्रान्त यमकांतील दुसरा प्रकार व संदष्ट यमक यांत फरक इतकाच कीं त्यांत संबंध चरणचा चरण सारखाच असतो व ह्यांत काहींच शब्द सारखे असतात. जसें-

पडतां रथीं गदा तो स्वसुसा पळ वीर विप्र भासेना ।

कौरव वोष्टि भीमा, तो त्या पळवी रविप्रभा सेना' ॥

( ७ ) प्रत्येक चरणाचे आरंभीं यमक असल्यास त्यास पादादि यमक असें म्हणतात जसें--

रुणाग्रजावरज बळरुणाश्रित करुनि कीर्तिला जतन ।

रुणात्मजकुलनंदन रुणाप्रति वीर पावले पतन' ॥

( ८ ) प्रत्येक चरणाचे शेवटीं एकच शब्द दोन दोनदां आल्यास त्यास

( १७९ ) मोरोपंत पुण्डरीक प्रार्थना( १८० ) मोरोपंत वनपर्व १०-६८

( १८१ ) भा. ना. १६-१७१ ( १८२ ) मोरोपंत - कुशलवा. १३-५१

( १८३ ) भा. ना. १६-७३ ( १८४ ) मोरोपंत - द्रोणपर्व ११-७९

( १८५ ) भा. ना. १६-७५ ( १८६ ) मोरोपंत - आदिपर्व ३६-६७

आम्नेडित म्हणतात. उदाहरणार्थ—

म्हणतसे मम कर्म पहा पहा वृषालि पासुनिवार दहा दहा ।

उपजलों उदरांत अहा अहा पतित मी पतितांत महा मर्ही ॥

( ९ ) चारी चरण सारखे असल्यास त्यास चतुर्व्यवसित यमक म्हणतात. जसे—

शंकरासि पुजिलें सुमनानें

शंकरासि पुजिलें सुमनानें

शंकरासि पुजिलें सुमनानें

शंकरासि पुजिलें सुमनानें

( १० ) एकच वर्ण निरनिराळ्या स्वराशीं संयुक्त होऊन आल्यास त्याला माला यमक म्हणतात. या यमकावरूनच नंतर अनुप्रासाची कल्पना आली असावी. जसे—

तों पाशपाणि पुरुषाप्रति पतिपार्श्वी पतिव्रता पाहे । <sup>१९१</sup>

१३ वर दिलेलीं लक्षणे, दोष, गुण, अलंकार नाट्यकाव्याच्या गद्य व पद्य दोन्ही भागांत सांपडतील पण यमकाचे पाहिले नऊही भेद फक्त पद्यांत सांपडतील. कारण त्यांचीं लक्षणे करतांना दरएक ठिकाणीं चरण किंवा पद हा शब्द आला आहे. तेव्हां ओघानेंच आलेल्या काव्याच्या ह्या भेदासंबंधी म्हणजे छंदोबद्ध रचने-संबंधी भरतानें काय माहिती दिली आहे याचा विचार करूं.

### नाट्यवृत्ते.

१४ छंदोबद्धरचनेवरील भरताचे अध्याय वाचूं लागलें म्हणजे भरताचे पूर्वी छंदःशास्त्र बऱ्याच पूर्णतेस गेलें असावें, असें वाटतें. मात्र सध्यां जें छंदःशास्त्र पिंगलाचे नांवावर प्रसिद्ध आहे तें तेव्हां या स्थितींत असेल असें वाटत नाही. कारण पुष्कळशा वृत्तांचीं भरतानें दिलेलीं नांवे व छंदःशास्त्रांत दिलेलीं नांवे निरनिराळीं आहेत. ह्या भागाचा भरतानें शास्त्रीय दृष्ट्या बराच विचार केला आहे. असें दिसतें. कारण त्यानें नाटकांत अमुक अमुक प्रकारचीं वृत्ते घालावीत असें म्हणून त्यांचीं लक्षणेच तेवढीं दिलीं नाहीत तर साधारणपणें छंदःशास्त्र म्हणजे काय ह्याची, कल्पना येण्याकरितां मात्रा म्हणजे काय, वृत्ते कशीं असतात

( १८७ ) भा. ना. १६-७७

( १८८ ) वामन-नामसुधा

( १८९ ) भा. ना. १६-७९

( १९० ) भा. ना. १६-८१

( १९१ ) मोरोपंत - सावित्री.

तीं मुख्यत्वे कोणत्या प्रकारचीं असतात, अर्धसम व विषम वृत्त म्हणजे काय, इत्यादि संबंधींचा विचार करून किती अक्षरांनी किती अर्धसम, सम, विषमवृत्ते होऊं शकतात, या विषयांचे नियमहि दिले आहेत. पण भरतानें हा भाग आपल्या नेहमीच्या पद्धतीला अनुसरून अघळपघळपणें सांगितला नाही; तर बराचसा भाग सूत्ररूप भाषेतच सांगितला आहे. त्यामुळे कित्येक ठिकाणी त्याच्या श्लोकांचा अर्थहि छंदःशास्त्राच्या मदतीशिवाय लागतच नाही. भरताच्या छंदःशास्त्रावर एवढी प्रस्तावना पुरे झाली. आतां आपण त्यानें दिलेल्या छंदःशास्त्राकडे वळूं.

१५ वृत्ते दोन प्रकारचीं असतात. अक्षरवृत्ते व मात्रावृत्ते. अक्षरवृत्ते अक्षरांवर बसविलेलीं असतात. अक्षरांचे दोन प्रकार आहेत. एक लघु व एक गुरु. अक्षरांतील<sup>३</sup> स्वर ऱ्हस्व असल्यास तें लघु व दीर्घ असल्यास तें गुरु. लघु अक्षर अनुस्वार किंवा विसर्गानें युक्त असेल अथवा त्याच्या पुढें जोडाक्षर असेल तर तें गुरु मानतात. तीन अक्षरांच्या समूहास गण म्हणतात. ऱ्हस्व व दीर्घ या दोन प्रकाराच्या आदि, मध्य व अन्त्य या स्थानभेदांमुळे, ङणांचे य, र, त, भ, ज, स, ह्या नांवांचे सहाभेद होतात आणि जेव्हां तीनची तीन अक्षरें ऱ्हस्व किंवा दीर्घ असतील तेव्हां अनुक्रमें ' न ' व ' म ' नांवांचे आणखीं दोन प्रकार होतात. याच आठ गणांवर वृत्ते बसविलीं आहेत. आतां कोणतीहि अक्षरसंख्या घेतल्यास तेवढ्या अक्षरांचा एक चरण असणारीं कितीं समवृत्ते होऊं शकतील तें पाहूं.

१६ हा विचार करण्यापूर्वीं आधीं समवृत्त म्हणजे काय याचा विचार केला पाहिजे. ज्या वृत्तांतील चारहि चरणांतील गण सारखेच असतात त्यास समवृत्त असें म्हणतात. अक्षर हें ऱ्हस्व किंवा दीर्घ असल्यानें आपण जर एकाक्षरी वृत्त घेतलें तर त्याचीं दोनच समवृत्ते होऊं शकतील. चारी चरणांत तें अक्षर गुरु असेल तेव्हां एक प्रकार व चारी चरणांत तें अक्षर लघु असेल तेव्हां दुसरा प्रकार. आतां आपण दोन अक्षरी वृत्त घेतलें तर या दोन अक्षरांपैकी, वर सांगितल्याप्रमाणें पहिलें अक्षर आपणास दोन प्रकारानें मांडतां येईल. त्यांपैकी पहिला भेद घेतला म्हणजे आद्याक्षर गुरु मांडलें तर दुसरें अक्षर एकदां गुरु व एकदां लघु असें मांडतां येईल. म्हणजे पहिल्याचे --, --, असे दोन भेद होतील; व याचप्रमाणें आद्याक्षर लघु मानलें असतां दुसऱ्याचे --, --, हे दोन भेद होतील. म्हणजे एकंदरीत दोन अक्षरी समवृत्तांचे चार भेद होतील. ह्याचप्रमाणें तीन अक्षरी वृत्ताचे

( ११२ ) भा. ना. १४-२.

( ११३ ) येथून ह्या अनुवाकांतील माहिती चौदाव्या अध्यायांतील गळलेल्या श्लोकांत असावी असें वाटतें

( ११४ ) भा. ना. १५-११४



भेद करावयाचे असल्यास दोन अक्षरी वृत्तांतील भेद देऊन तिसरें अक्षर एकदां गुरु व एकदां लघु मांडून खालीलप्रमाणें भेद करतां येतील. - १ -, - ३ ५, - ३ -, - ३ ५, ३ ५ -, ३ ६ ५, ३ ७ -, ३ ८ ५. हे भेद मोजून पहातां आठ आहेत असें दिसून येतें. हे आठ प्रकार म्हणजे आठगण हें सांगाय्यास नकोच. यावरून एकाक्षरी वृत्तांचे दोन; दोन अक्षरी वृत्तांचे चार, तीन अक्षरी वृत्तांचे आठ असे भेद पडूं शकतात, असें दिसून येतें. हीच तन्हा छंदःशास्त्रकार ' द्विकौ ग्लौ । मिश्रो च । पृथग्ला मिश्राः । ' ह्या तीन सूत्रांत सांगतो.<sup>१९५</sup> ह्या पद्धतीनें समवृत्त संख्या काढावयाची झाल्यास बराच घोटाळा उडण्याचा संभव आहे. म्हणून ही काढण्याच्या भरतानें दोन रीति दिल्या आहेत. त्यांतील पहिली म्हणजे जितक्या अक्षरांच्या वृत्तांची समवृत्त संख्या काढावयाची असेल तितकीं अक्षरें मांडून घ्यावीत व तीं मोजल्यावर चरणाच्या शेवटा कडून पहिल्या अक्षराची दुष्पट संख्या करावी व पुढें प्रत्येक अक्षरासाठीं यासंख्येची दुष्पट करित जावें. असें करतां करतां जी संख्या येईल तितकी त्या प्रकारच्या समवृत्तांची संख्या मानावी.<sup>१९६</sup> उदाहरणार्थ. सहा अक्षरी वृत्त घेतलों तर वरील नियमानुसार खाली लिहिल्याप्रमाणें सहा अक्षरें मांडावीत व शेवटून पहिल्या अक्षराखाली त्याची दुष्पट मांडून दर पाठीमागील अक्षराकडे वळतांना दुष्पट दुष्पट करित जावी म्हणजे समवृत्त संख्या आलेली दिसेल. जसें.

अक्षरसंख्या	६	५	४	३	२	१
समवृत्त संख्या	६४	३२	१६	८	४	२

दुसऱ्या रीतीप्रमाणें हीच सहा अक्षरांची समवृत्ता संख्या काढावयाची झाल्यास आधीं एक चौकोन लिहून घ्यावा. नंतर त्या चौकोनास लागून खालच्या बाजूस दोन्हीकडे वाढते व एका संख्येनें जास्त असे चौकोन मांडावे. आपल्याला ज्या अक्षरसंख्येची समवृत्त संख्या हवी असेल त्या संख्येहून एक जास्त हेईल इतके ह्याप्रमाणें चौकोन मांडावेत; नंतर अगदीं शिरोमार्गी असलेल्या चौकोनांत-अगदीं पहिल्या चौकोनांत-एकाचा आंकडा लिहावा व नंतर दुसऱ्या रांगेतील चौकोनांतहि प्रत्येकीं एकेकाचा आंकडा लिहावा. नंतर ह्यापुढील प्रत्येक रांगेतील चौकोनांत आंकडे लिहितांना दोन्ही टोंकांकडील दोन चौकोनांत एकेकाचा आंकडा व मधल्या चौकोनांत त्याच्या डोक्यावर असलेल्या दोन चौकोनांतील आंकड्यांची बेरीज लिहावी. अशा प्रकारें शेवटील रांगेतील सर्व चौकोन भरले म्हणजे त्या सर्व संख्यांची बेरीज करावी. ही बेरीज म्हणजेच त्या विशिष्ट अक्षरसंख्येच्या समवृत्तांची संख्या होय.<sup>१९७</sup> जसें—

( १९५ ) पिं. छ. ८-२०, २१, २२. भा. ना. १८-८१, ८२

( १९६ ) भा. ना. १४-४, ५ ( पा. भे.....द्विरक्षरविनिश्चितम् ।

.....समवृत्तानां.....॥५॥

( १९७ ) भा. ना. १४-६, ७

			१						
		१	१	१	२				
	२	१	२	१	४				
	३	१	३	३	१	८			
	४	१	४	६	४	१	१६		
	५	१	५	१०	१०	५	१	३२	
६	१	६	१५	२०	१५	६	१	६४	

हीच गोष्ट गणिताच्या भाषेत सांगावयाची असेल तर असे म्हणतां येईल की, जितक्या अक्षरांचा चरण असेल तितका दोहोंचा (दोन ह्या आंकड्याचा) घात केल्यास समवृत्तांची संख्या निघेल. वरील चौकोनाची रीत 'परे पूर्णमिति' ह्या एकाच सूत्रांत छंदःशास्त्रांत सांगितलेली आहे<sup>१८</sup> पण त्यांत ह्याशिवाय एक नवीनहि रीत सांगितली आहे, ती पुढीलप्रमाणें.

१७ एक चरणांत जितकी अक्षरे असतील त्या संख्येस दोहोनीं भागावें. भाग बरोबर तुटल्यास बाजूस दोन मांडावेत. भाग तुटत नसल्यास त्या संख्येतून एक उणा करून बाजूला शून्य मांडावें. मग पुन्हां दोहोनीं भागावें व हीच क्रिया शून्य येईपर्यंत करावी. खालून म्हणजे शून्य संख्या असेल, तेथें शून्याचे ठिकाणीं दोन कल्पून त्याच्या वरील आंकडा दोन असल्यास त्या संख्येस तिनेच गुणावें म्हणजे त्या संख्येचा वर्ग करावा व शून्य असल्यास दुप्पट करावी. शेवटपर्यंत असे करित गेल्यानें शेवटील जो आंकडा येईल, ती समवृत्तांची संख्या समज्यावी. उदाहरणार्थ चरणांत सात अक्षरे असल्यास.

अक्षर संख्या	मांडावयाचा अंक	तितकीपट केल्यानें येणारी समवृत्त संख्या
७—१	०	१२८
६—२	२	६४
३—१	०	८
२—२	२	४
१—१	०	२

(१९८) पिं. छं. ८-३४ हलायुध टीका. (१९९) पिं. छं. ८-२८, २९, ३०, ३१

वरीलप्रमाणें १२८ ही समवृत्त संख्या येईल. चरणांतिल अक्षरें दिलीं असल्यास समवृत्तांची जास्तीत जास्ती संख्या काढण्याच्या या रीति झाल्या.

१८ समवृत्त भेदांतिल पहिला भेद नेहमीं सर्व गुरु अक्षरांचा असतो व शेवटील भेद नेहमीं सर्व लघु अक्षरांचा असतो हें सांगावयास नकोच, पण या दोहों-मधील भेदांपैकीं कितवा भेद कशा प्रकारचा आहे, हें एकदम सांगतां येणें कठिण आहे. म्हणून हा उद्दिष्ट भेद काढण्याची भरतानें एक रीत अशी सांगितली आहे कीं,<sup>२००</sup> ज्या उद्दिष्ट क्रमांकाचें वृत्त काढावयाचें असेल त्या अंकास दोहोंनी भागावें. भाग बरोबर तुटल्यास बाजूस लघु अक्षराची खूण करावी व न तुटल्यास त्यांत एक मिळवून भाग तोडावा आणि गुरु अक्षराची खूण मांडावी. याप्रमाणें उद्दिष्ट चरणांतिल संख्या पुरी होईपर्यंत करावें. याप्रमाणें आलेली लघु गुरु अक्षरें शेवटून, डावीकडून उजवीकडे मांडलीं म्हणजे तो उद्दिष्ट भेद झाला. जसें नऊ अक्षरीं वृत्ताचा पंचविसावा भेद कसा होईल. हें कोणी विचारल्यास त्यास खालीलप्रमाणें सांगतां येईल.

क्रमांक	खूण	खूणा उद्दिष्ट भेदाच्या
$\frac{२५+१}{२}$	— १;	$\frac{१३+१}{२}$ — २;
$\frac{७+१}{२}$	— ३;	$\frac{४}{२}$ — ४;
$\frac{२}{२}$	— ५;	$\frac{१+१}{२}$ — ६;
$\frac{१+१}{२}$	— ७;	$\frac{१+१}{२}$ — ८;
$\frac{१+१}{२}$	— ९; ∴	$\frac{९}{२} \frac{८}{२} \frac{७}{२} \frac{६}{२} \frac{५}{२} \frac{४}{२} \frac{३}{२} \frac{२}{२} \frac{१}{२}$

हा पंचविसावा भेद झाला. छंदःशास्त्रकारानें हा भेद काढण्याचा नियम 'लघ्वे । सैके ग् ।' ह्या दोन सूत्रांत सांगितला आहे.

१९ आतां याच्या उलट म्हणजे कोणतेंहि वृत्त घेतलें तर त्या प्रकारच्या समवृत्त भेदांपैकीं हें दिलेलें वृत्त कितवें आहे, हें पाहण्याची रीतहि भरतानें पुढील-प्रमाणें दिलेली आहे. दिलेलें<sup>२०१</sup> वृत्त मांडून घ्यावें. नंतर उजवीकडून डावीकडे मोजावें. मोजतांना एक हातचा धरून आरंभ करावा. गुरु अक्षराचे ठिकाणीं दुष्पट करून एक उणा करावा व लघु अक्षराचे ठिकाणीं दुष्पट करावी. या-

( २०० ) भा. ना. १४-१०, २", ३' हे श्लोकचरण ह्याच क्रमानें घेतले पाहिजेत. ( पा. भे. न्यसेत्तथा सैकवृत्ते ह्रस्वकं गुरु वाप्यथ || १० )  
 ( २०१ ) पिं. छं. ८-२४, २५ ( २०२ ) भा. ना. १४-२, ३

प्रमाणें शेवटपर्यंत करीत गेल्यावर शेवटीं जो आंकडा येईल त्या क्रमांकाचें तें वृत्त आहे म्हणून समजावें. उदाहरणार्थ:- “न कळत हि पडे हा विष्णुनामामि जेथें” हें वृत्त घेऊं. यांत पंधरा अक्षरें आहेत. पंधरा अक्षरांचीं समवृत्तें  $2^{15} = 32768$  होऊं शकतात. यांतील हें कितवें, हे पहाण्याकरतां तें लघु गुरूंच्या सुणांत मांडूं. ह्या प्रमाणें मांडून व वर दिलेली क्रिया पुढील प्रमाणें करून

$$\begin{array}{cccccccc} \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & - \\ २०३२, & २०१६, & १००८, & ५०४, & २५२, & १२६, & ७३, & ३७, \\ - & \cup & - & - & \cup & - & - & \\ १९, & १०, & ५, & ३, & २, & १ \times २ - १, & १ \times २ - १, & \end{array}$$

२०३२ ही संख्या झाली. यावरून पंधरा अक्षरांचा हा २०३२ वा भेद होय हें निघतें.

२० आतां भरतानें ह्याप्रमाणें कितो अक्षरांसंबंधीच्या भेदांचें वर्णन केलें आहे तें पाहूं. भरतानें समवृत्तांतील चरणसंख्येस अनुसरून एकंदर सव्वीस प्रकार केले आहेत व त्यांस पुढील प्रमाणें नांवें दिलीं आहेत. <sup>२०३</sup>

चरणाक्षर संख्या	दिलेलें नांव	चरणाक्षर संख्या	दिलेलें नांव
१	उक्ता	१४	शक्करी
२	अत्युक्ता	१५	अतिशक्करी
३	मध्या	१६	अष्टि
४	प्रतिष्ठा	१७	अत्यष्टि
५	सुप्रतिष्ठा	१८	धृति
६	गायत्री	१९	अतिधृति
७	अष्टिक्	२०	रुति
८	अनुष्टुप्	२१	प्ररुति
९	बृहती	२२	आरुति
१०	पंक्ति	२३	विरुति
११	त्रिष्टुप्	२४	मंरुति
१२	जगती	२५	अनिरुति
१३	अतिजगती	२६	उत्क्रुति

२१ ह्या प्रत्येकाचे वर सांगितल्याप्रमाणें  $२^१, २^२, २^३$ , इत्यादि अनुक्रमें भेद होतील हें पूर्वीच सांगितलें आहे. या सर्व भेदांची बेरीज भरतानें  $१३४२१७७२६$  अशी संख्या दिली <sup>२०३</sup> आहे. भूमिति श्रेढीनें २, ४, ८, १६

इत्यादि २६ पदांचे सर्वधन,  $s = \frac{a(g^n - 1)}{g - 1}$  या सूत्राप्रमाणें धरून  $\frac{2(2^{26} - 1)}{2 - 1} =$

२<sup>१०</sup> - २ = १३४२१७७२८ - २ = १३४२१७७२६ इतकी येते. ही भरतानें दिलेली समवृत्तांची प्रचंड संख्या पाहिली म्हणजे ही संख्या गणिताचे साह्यानें जरी काढतां आली तरी प्रत्यक्ष काव्यसृष्टीत इतक्या प्रकारचीं वृत्ते असणें शक्य आहे कांय व नसतील तर एवढी मोठी संख्या सांगत व करीत बसण्याचा भरतानें उप-  
 द्याप कां केला असावा, हा प्रश्न उद्भवतो.

२२ काहीं लेखक तर भारतीयांना एवढ्या एवढ्या नाहीं त्या गोष्टीत खोल शिरून तिचे भाग करून आपल्या ज्ञानाचें प्रदर्शन करण्याची व साध्या विष-  
 याला काठिण्य आणून ठेवण्याची खोडच आहे असें म्हणतात. पण कोणत्याहि शास्त्राचा पूर्ण व्यापकत्वाचें विचार करावयाचा झाला तर असेंच करणें योग्य होईल, असें म्हणावें लागतें. कारण शास्त्र म्हटलें कीं त्यांत व्याप्ति, अतिव्याप्ति असतां कामां नये. शक्य भेदांचा विचार करतांना आज जरी तितके भेद अस्तित्वांत नसले, तरी पुढें होणाऱ्या कोणत्याहि भेदांस त्या शास्त्रांतून सुटून जातां येऊं नये म्हणून शास्त्रास चौकस दृष्टीनेंच चोहोंकडे नव्हे, तर भेद दृष्टीनें भविष्यन् कालाचा भेद करून, नीट विचार करून शक्य तितकीं बंधनें घालावी लागतात. प्रत्यक्ष सृष्टीत अशक्य असलेल्या अनेक गोष्टींचा शास्त्रास केवळ याच दृष्टीनें विचार करा-  
 वयाचा असतो. बिंदूची अथवा वर्तुळाची व्याख्या, व्यास व परिघ यांचें बारा बारा दशांश स्थलापर्यंत प्रमाणान्तर, पृथ्वीचें सूर्यापर्यंतचें अन्तर, इत्यादि गोष्टींचा जरी प्रत्यक्ष उपयोग दिसत नसला, तरी त्या त्या शास्त्राच्या दृष्टीनें त्या आवश्यक आहेत व या दृष्टीनेंच भरतानें छंदःशास्त्रांत दिलेले हे भेद, मम्मटाचें ध्वनीचे केठेले १०४५५ भेद, दण्डीनें यमकाचे सांगितलेले २१० भेद अथवा साहित्यदर्पणकारानें सांगि-  
 तलेले लक्षणचे ८० भेद पाहिले, म्हणजे शास्त्रकाराचा उपहास तर राहोच पण उलट त्यांच्या सूक्ष्म दृष्टीचें कौतुकच करावेंसें वाटतें.

२३ आतां आपण या वृत्तांपैकी नाट्यप्रयोज्य अशीं वृत्ते भरतानें किती सांगितलीं आहेत तें पाहूं. वर दिलेल्या अक्षरांच्या भिन्नभिन्न सव्वीस जातींपैकीं उक्ता पासून सुप्रतिष्ठिता पर्यंतच्या जाती त्यानें नाट्यास निरुपयोगी म्हणून अजीबात सोडून दिल्या आहेत.<sup>२०४</sup> गायत्री जातीपासून म्हणजे सहा अक्षरांच्या नातीपासून त्यानें वृत्ते सांगण्यास आरंभ केला आहे. भरत समवृत्तभेदांचीं लक्षणें पिंगलाचे छंदः-  
 शास्त्राप्रमाणें गणांत न सांगतां ऱ्हस्व दीर्घावर सांगतो, ही गोष्ट जातां जातां सहज ध्यानांत ठेवण्यासारखी आहे. या वृत्तांचीं लक्षणें समजल्यावर त्यांचीं उदाहरणें देण्यांत काहीं विशेष नसल्यानें तीं देत न बसतां भरतानें सांगितलेलीं वृत्ते, त्यांचीं लक्षणें व त्याच वृत्तांचीं छंदःशास्त्रांतील नांवे, या गोष्टी कोष्टकवार दिल्यास एकदम ध्यानांत येतील म्हणून त्या पुढील प्रमाणें दिल्या आहेत.

जाति	भरताने दिलेले प्रकार व त्यांची नावे.	लक्षणें	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नावे.
१ गायत्री	(१) तनुमध्या त य (२) मकरकशीर्षा न य (३) मालिनी र म	-- उ   उ -- उ उ उ   उ -- -- उ --   -- -- र म	(१) तनुमध्या
२ उष्णिक्	(१) उद्गता र स ग (२) ध्रुममालिका त स ग ज स ग	-- उ --   उ उ --   -- -- उ --   उ उ --   -- ज स ग	(१) कुमारललित
३ अनुष्टुप्	(१) सिंहलीला र ज ग ग (२) मत्तचेष्टित ज र ल ग (३) विद्युल्लेखा म म ग ग भ त ल ग भ भ ग ग म न ग ग	-- उ --   उ -- उ   -- -- ज र ल ग -- --   -- --   -- -- म म ग ग -- उ उ   -- उ   उ -- भ त ल ग -- उ उ   -- उ उ   -- -- भ भ ग ग -- --   उ उ उ   -- -- म न ग ग	(१) विद्युल्लेखा (विद्युन्माला) (२) माणवका- क्रीडित (३) चित्रपक्ष (४) हंसरुत
४ बृहती	(१) मधुकरी न न भ र न स	उ उ उ   उ उ उ   -- --   -- उ --   उ उ उ   उ उ --   र न स	(१) मुजर्गाशिशु- भृता (२) हलमुखी
५ पंक्ति	(१) उत्पलमालिनी म न य ग म स ज ग भ म स ग म भ स ग	-- --   उ उ उ   उ -- --   -- -- --   उ उ --   उ उ उ   -- -- उ उ   -- --   उ उ --   -- -- --   -- उ उ   उ उ --   -- म भ स ग	(१) पणव (२) शुद्धविराड् (३) रुक्मवती (४) मत्ता.

जाति	भरताने दिलेले प्रकार व त्यांची नावे.	लक्षणें	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नावे.
६ त्रिष्टुप्	(२) शिखिसारिणी	--७   ७--७   ७--७   -- त ज ज ग	(५) उपस्थिता.
	(१) दोधक	--७   ७--७   --७   -- र ज र ग	(६) मयूरसारिणी
	(२) मोटक	--७   ७--७   ७--७   ७-- त ज ज ल ग	(१) दोधक.
	(३) इंद्रवज्रा	--७   --७   ७--७   -- त त ज ग ग	(२) इंद्रवज्रा
	(४) उपेन्द्रवज्रा	७--७   --७   ७--७   -- ज त ज ग ग	(३) उपेन्द्रवज्रा.
	(५) शालिनी	---   --७   --७   -- म त त ग ग	(४) शालिनी.
	(६) रथोद्धता	--७   ७७७   --७   ७-- र न र ल ग	(५) रथोद्धता.
	(७) स्वागता	--७   ७७७   --७   -- र न भ ग ग	(६) स्वागता
		---   --७   --७   -- म भ त ग ग	(७) वातोर्मि.
		---   --७   ७७७   ७-- म भ न ल ग	(८) भ्रमरविल- सिता.
		७७७   ७७७   ७७--   -- न न स ग ग	(९) वृत्ता.
		--७   ७--७   --७   ७-- र ज र ल ग	(१०) श्येनी.
		७--७   --७   ७--७   -- ज र ज ग ग	(११) विलासिनी
७ जगती.	(१) तोटक	७७--   ७७--   ७७--   ७७-- स स स स	(१) तोटक.
	(२) प्रमिताक्षरा	७७--   ७७७   ७७--   ७७-- स न स स	(२) प्रमिताक्षरा
	(३) वंशस्थ	७--७   --७   ७--७   ७-- ज त ज र	(३) वंशस्थ.

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांची नावें.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नावें.
८ अति- जगनी	(४) हरिणीप्लुता	०००   - ००   - ००   - ००	(४) द्रुतविलंबित.
		न भ भ र	
	(५) काममत्ता	०००   ०००   - ००   ०० -	
		न न र य	
	(६) अप्रमेया	० - -   ० - -   ० - -   ० - -	(५) भुजंगप्रयात.
		य य य य	
	(७) पद्मिनी	- ०० -   - ०० -   - ०० -   - ०० -	(६) स्रग्विणी.
		र र र र	
	(८) पुट	०००   ०००   - - -   ० - -	(७) पुट
		न न म य	
		० - ०   ०० -   ० - ०   ०० -	(८) जलोद्धतगति.
		ज स ज स	
		०००   ०००   - - -   - ०० -	(९) तत.
		न न म र	
		०००   ० - -   ०००   ० - -	(१०) कुसुम- विचित्रा.
		न य न य	
		०००   ०००   - ०० -   - ०० -	(११) चंचला- क्षिका.
		न न र र	
		- ००   - - -   ०० -   - - -	(१२) कान्तो- त्पीडा.
		भ म स म	
		- - -   - - -   ० - -   ० - -	(१३) वैश्वदेवी.
		म म य य	
		- ००   - - -   - - -   ० - -	(१४) वाहिनी.
		त म म य	
		०००   ० - ०   - ००   ० - -	(१५) नवमालिनी.
		न ज भ य	
		- ००   - - ०   ० - ०   ० - ०	(१६) इंद्रवंशा.
		त त ज र	
	(१) प्रभावती	० - ०   - ००   ०० -   ० - ०	(१) रुचिरा.
		ज भ स ज र	
	(२) प्रहर्षिणी	- - -   ०००   ० - ०   - ०० -	(२) प्रहर्षिणी.
		म न ज र ग	
	(३) मत्तमयूरक	- - -   - - ०   ० - -   ०० -	(३) मत्तमयूरक.
		म त य स ग	
		०००   ०००   ०००   ०० -	(४) गौरी.
		न न न स ग	



जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांची नांवे.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नांवे.
१ शकरी	(१) वसंततिलका	--७ --७७ ७७७ ७७७ -- त भ ज ज ग ग छंदःशास्त्रांत याच वृत्ताला सेतव ऋषि उद्धर्षिणी, व काश्यप ऋषि सिंहीनता म्हणतो, असा उल्लेख आहे.	(१) वसंततिलका.
	(२) असंचाधा	--- ---७७७७७७ --- म त न स ग ग	(२) असंचाधा.
	(३) शरभा	--- ---७७७७७७ ---७ --- म भ न त ग ग ७७७ ७७७ ---७ ७७७ ७ --- न न र स ल ग ७७७ ७७७ ---७७७७७७ ७ --- न न भ न ल ग	(३) अपराजिता.
१० अति- शकरी	(१) नांदीमुखी	७७७ ७७७ ---७ ७ ---७ --- न न म य य ७७७ ७७७७७७ ७७७७७७ --- न न न न म हिचाच जर यात सहा व नऊ अक्षरांवर असला तर हिला माला व आठ व सात अक्षरांवर असला तर तिला माणि-गुण-निकर म्हण- तात असें छंदःशास्त्रांत सांगितलें आहे.	(१) मालिनी.
	(२) चंद्रावती.		(२) चंद्रावती.
११ अष्टि	(१) गजविलसित	---७७ ---७ ७७७७७७ ७७७ --- भ र न न न ग	(१) ऋषभगज विलसित
	(२) प्रवरललित	७७ --- ---७७७७७७ ---७ --- य म न स र ग	
१२ अत्याष्टि	(१) शिखरिणी	७७ --- ---७७७७७७ ---७७७७ --- य म न स भ ल ग	(१) शिखरिणी.
	(२) वृषभचेष्टित	७७७ ७७७ --- ---७७७७७७ --- न स म र स ल ग	(२) हरिणी.
	(३) श्रीधरा	--- ---७७७७७७ ---७ ---७ --- म भ न त त ग ग	(३) मंदाक्रांता.

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्यांची नांवे.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नांवे.
	(४) विलम्बित गति	ज स ज स य लग	(४) पृथ्वी.
	(५) वंशपत्र पतित	भ र न भ न लग	(५) वंशपत्र-पतित.
१३ धृति	(१) चित्र लेखा	म त न य य य	(१) कुसुमित लता वल्लिता.
१४ अतिधृति	(१) शार्दूल-विक्रीडित	म स ज स त त ग	(१) शार्दूल विक्रीडित.
१५ रुति	(१) सुवदना	म र भ न य भ लग	(१) सुवदना.
		र ज र ज र ज गल	(२) वृत्त.
		हे वृत्त छंदःशास्त्रांत लघुगुरूत सांगितलें आहे हे लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.	
१६ प्रकृति	(१) स्रग्धरा	म र भ न न य य	(१) स्रग्धरा.
१७ आरुति	(१) मद्रक	भ र न र न र न ग	(१) मद्रक.
		छंदःशास्त्रांत कचित् ह्याला मद्रक म्हटलें आहे. पण तें चुकून लिहिलें गेलें असावें.	
१८ विकृति	(१) अश्व-ललित	न ज भ ज भ ज भ ल	(१) अश्व-ललित.
		म म त न न न न लग	(२) मत्ताक्रीड.
१९ संकृति	(१) मेघमाला	न न र र र र र	(१) तन्वी.
		भ त न स भ भ न य	
२० अतिकृति	(१) कौंच-पादी	भ म स भ न न न	(१) कौंचपदा
		न ग	
२१ उत्कृति	(१) भुजंग विजृंभित	म म त न न न र	(१) भुजंग वि-जृंभित
		स ल	

जाति.	भरतानें दिलेले प्रकार व त्याची नावे.	लक्षणें.	छंदःशास्त्रांत दिलेले प्रकार व त्यांची नावे.
		<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="flex: 1;"> <p>— — —   ॐ ॐ   ॐ ॐ   ॐ ॐ   ॐ ॐ   ॐ ॐ</p> <p>म न न न न न</p> <p>ॐ ॐ   ॐ —   — —</p> <p>न स ग ग</p> </div> <div style="flex: 1; padding-left: 10px;"> <p>(२) अपवाहक</p> </div> </div>	

सव्वीस अक्षरांपुढें कितीहि अक्षरांचें वृत्त केल्यास त्यास भरत'माला' व छंदः शास्त्रकारांनीं 'दण्डक' असें म्हणतात. समवृत्तें अशीं भरतानें वर सांगितलीं एवढींच दिलीं आहेत.

२५ अनुष्टुप् जातींतील म्हणजे अष्टाक्षरी चरणाच्या वृत्तांतील गणवृत्तें वर दिलींच आहेत. पण या जातींतील मुख्य जें श्लोकवृत्त, तें गणांवर अवलंबून नसल्यानें वर दिलें नाहीं. श्लोकाला आठ अक्षरें प्रत्येक चरणांत असावीं लागतात, आणि म्हणूनच याला समाक्षरी वृत्त असें म्हणतां येतें. ह्या वृत्ताला अक्षरां-व्यतिरिक्त बंधन नसल्यानें वृत्तदर्पणकारानेंहि याचें लक्षण खालील प्रमाणें केलें आहे. 'अनुष्टुप् छंद तो ज्याला एक नेम नसे गणीं। अक्षरें चरणां आठ देवा तार मला झणीं॥' पण या वृत्तांत लिहिलेले श्लोक पाहिले असतां त्यांत विशेषकरून आढळणाऱ्या विशेषांवरून त्याचे खालील प्रमाणें भेद होतात. पथ्या, विषमपथ्या, विपरीत-पथ्या, चपला, विपुला व वक्र. पैकीं पथ्येचें सामान्य लक्षणें असें आहे कीं, त्यांत कोणत्याहि चरणांत पहिल्या अक्षरानंतर 'न' गण अथवा 'स' गण नसावा व पांचवें अक्षर लघु असावें. छंदःशास्त्रकार पथ्येच्या दुसऱ्या व चौथ्या पादांत चौथ्या अक्षरानंतर 'न' गण असावा असें म्हणतो.<sup>२०८</sup> भरत पथ्येच्या लक्षणांत असें सांगत नाहीं खरें; पण त्याचीं पथ्येचीं लक्षणें पाहिलीं असतां त्यांत चौथ्या अक्षरानंतर 'ज' गण असल्याचें दिसून येतें. ह्या सामान्य लक्षणांशिवाय फेर बदल करून पथ्येचे वरील प्रमाणें तीन भेद होतात ते असे—

( १ ) अनुष्टुप् छंदाच्या पहिल्या व तिसऱ्या म्हणजे असम चरणांत ॐ — |  
स  
 ॐ — | — — असे गण असून दुसऱ्यांत व चौथ्यांत म्हणजेच समपादांत ॐ — |  
स  
स ग ग स

( २०५ ) भा. ना. १८-६३

( २०६ ) पिं. छं. ७-३२, ३५ ( सत्तावीस संख्यक अक्षरांचें दण्डक व पुढें तीन तीन अक्षरांनीं वाढलेलें तें प्रचित, असें सर्व रगणच असल्यास म्हटलें आहे. पहिले दोन गण मात्र नगण असले पाहिजेत )

( २०७ ) भा. ना. १५-१२८ ( पा. भे. गुर्वन्तक... ) ( २०८ ) पिं. छं. ५-१४

- ७ - | ७ - | हे गण असतील तर त्या वृत्तभेदास पथ्या म्हणावे.<sup>२०९</sup>  
र ल ग

( २ ) जेव्हां अनुष्टुप् छंदांतील चारी चरणांत अनुक्रमें - - - | - ७ - |  
म र .

- - ७ - - | ७ ७ - | ७ - ७ ७ - | - ७ ७ | ७ - ७ ७ - ७ | ७ ७ - ७ | ७ ७ - |  
ग ग ; य स ल ग ; स म ल ग ; व ज स  
७ - | हे गण असतील तेव्हां त्यांस चारी चरण भिन्न असल्यानें विषमा  
ल ग

पथ्या म्हणतात.<sup>२१०</sup>

( ३ ) पण जेव्हां क्रोण्याहि पथ्येतील चरणांतील गणांची अदलाबदल केलेली असते म्हणजे दुसऱ्याचे गण पहिल्यांत व पहिल्याचे दुसऱ्यांत तसेच चवथ्याचे तिसऱ्यांत व तिसऱ्याचे चवथ्यांत मांडलेले असतात तेव्हां तीस विपरीता पथ्या म्हणतात.<sup>२११</sup> यांत पथ्येतील चरण उलट होत असल्याकारणानें ह्यास हें नांव पडलें असावे. छंदःशास्त्रांत एकीय ऋषि हिलाच पथ्या म्हणतो, असें सांगितलें आहे.<sup>२१२</sup>

( ४ ) श्लोकाचा चवथा भेद म्हणजे चपला होय. जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या चरणांत चौथ्या अक्षरानंतर 'न' गण असतो तेव्हां त्यास चपला म्हणावे.<sup>२१३</sup> नाट्य-शास्त्राच्या छापील प्रतींत यासच विपुला म्हटलें आहे. पण विपुला म्हणून दुसऱ्या श्लोकांत दिली असल्यानें हें नांव चुकून पडलें असावे, असें वाटतें.

( ५ ) जेव्हां दुसऱ्या व चवथ्या चरणांतील सातवें अक्षर लघुच असेल तेव्हां त्याला विपुला म्हणावे. कांहींच्या मतानें चारहि चरणांतील सातवें अक्षर लघुच असावे.<sup>२१४</sup>

( ६ ) वक्र पथ्येप्रमाणेंच असतें. मात्र यांत प्रत्येक चरणाचे शेवटील तीन अक्षरें गुरु असतात.<sup>२१५</sup> ह्या प्रमाणें अनुष्टुप् ह्या समाक्षरी वृत्ताचे सहा प्रकार होतात.

( २०९ ) भा. ना. १५-११६. ( पा. भे. सौ गौ तु प्रथमे पादे सौ लगौ च तथापरे । )

( २१० ) भा. ना. १५-११८ ( पा. भे. स्मौ.....स्सौ..... ।  
स्मौ.....स्सौ..... ॥ )

( २११ ) भा. ना. १५-१२० ( २१२ ) पिं. छं. ५-१५

( २१३ ) भा. ना. १५-१२२ ( २१४ ) भा. ना. १५-१२४

( २१५ ) भा. ना. १५-१२९

२५ भरतानें गण वृत्तांतील दिलेली अर्ध-विषम आणि विषम या वृत्तांची आतां माहिती देऊं. जेव्हां पहिला-तिसरा व दुसरा-चवथा चरण दोन भिन्नवृत्तांचे असतात तेव्हां त्यास अर्ध-विषम, आणि चारही चरण चार निरनिराळ्या वृत्तांचे असतात तेव्हां त्याला विषमवृत्त म्हणतात. समवृत्त संख्या काढण्याचे जसे नियम आहेत तसेंच याहि वृत्तांची संख्या काढण्याचे नियम आहेत. जितकीं समवृत्त असतील तितक्यांनीं त्याच संख्येला गुणावें म्हणजे समवृत्त संख्येचा वर्ग करावा व त्यांतून समवृत्त संख्या उणी करावी. राहिलेली संख्या अर्धविषम वृत्तांची संख्या होईल. उदाहरणार्थ दोन अक्षरी वृत्त घेतल्यास त्यांची समवृत्तांची संख्या चार होईल. हिचा वर्ग करून त्यांतून चार वजा करून बाकी बारा राहिल. हीच अर्ध विषमांची संख्या होईल. हें प्रत्यक्ष करून पहावयाचें झाल्यास खालील प्रमाणें पाहातां येईल.

- - - - - हीं चार दोन अक्षरांचीं समवृत्तें. यावरून खालील अर्ध-  
१ ' २ ' ३ ' ४ विषम वृत्तें होतात.

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२,
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

याप्रमाणें चरणाक्षर संख्येच्या वृत्तांची अर्धविषम संख्या काढतां येईल. याच अर्धविषम संख्येचा वर्ग करून त्यांतून ती अर्ध-विषम संख्या वजा टाकली असतां जी संख्या राहिल ती विषम वृत्तांची संख्या होय.<sup>२१९</sup> आतां दोन अक्षरी वृत्तांची विषमवृत्त-संख्या काढावयाची झाल्यास बारा ही अर्ध-विषमसंख्या घेऊन  $१२ \times १२ - १२ = १४४ - १२ = १३२$  अशी काढतां येईल.

२६ भरतानें नाट्योपयोगी म्हणून तीन अर्धविषम वृत्तें व दोन विषम वृत्तें दिलीं आहेत. तीं खालील प्रमाणें:—

( १ ) जेव्हां पहिल्या व तिसऱ्या म्हणजे असम चरणांतील गण  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  आणि सम चरणांतील गण  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  |  $\text{ॐ} - \text{ॐ}$  असे असतात तेव्हां त्यास केतु<sup>२२०</sup> म्हणतात.

( २१६ ) भा. ना. १५-११२

( २१७ ) भा. ना. १५-११२,

( २१८ ) भा. ना. १४-८ ( पा. भे. राश्र्यूनमर्धविषमासमानां तत्र निर्दिशेत् । )

( २१९ ) भा. ना. १४-९

( २२० ) भा. ना. १५-१३३

( २ ) जेव्हां असम चरणांत  $\text{ऊँ} | \text{ऊँ} | -\text{र}- | \text{लँग}$  व समचरणांत  $\text{ऊँ} | \text{ऊँ} | \text{ऊँ} | -\text{र}- |$  हे गण असतात तेव्हां त्यास अपरवक्र म्हणतात.

( ३ ) पुष्पिताग्रा वृत्तांत असम पादांतील गण  $\text{ऊँ} | \text{ऊँ} | -\text{र}- | \text{य}- |$  व सम पादांतील गण  $\text{ऊँ} | \text{ऊँ} | \text{ऊँ} | -\text{र}- | \text{न}$  असे असतात.

२७ विषम वृत्तांतील पहिलें वृत्त म्हणजे उद्धता हें होय. ह्यांतील चार चरणांत अनुक्रमें खालीं दिल्याप्रमाणें गण असतात.

$\text{ऊँ} - | \text{ऊँ} - \text{ऊँ} | \text{ऊँ} - | -$   
स      ज      स      ग

$\text{ऊँ} \text{ऊँ} | \text{ऊँ} - | \text{ऊँ} - \text{ऊँ} | -$   
न      स      ज      ग

$- \text{ऊँ} \text{ऊँ} | \text{ऊँ} \text{ऊँ} | \text{ऊँ} - \text{ऊँ} | \text{ऊँ} -$   
भ      न      ज      ल ग

$\text{ऊँ} - | \text{ऊँ} - \text{ऊँ} | \text{ऊँ} - | \text{ऊँ} - \text{ऊँ} | -$   
स      ज      भ      ज      ग

ललितोद्धता<sup>३३४</sup> विषमवृत्तांतील पहिल्या दोन चरणांतील व चौथ्यांतील गण उद्धतेप्रमाणेंच असतात. मात्र तिसऱ्या चरणांतील गण  $\text{ऊँ} \text{ऊँ} \text{ऊँ} | \text{ऊँ} \text{ऊँ} \text{ऊँ} | \text{ऊँ} - |$   
न      न      स

$| \text{ऊँ} - |$  असतात.  
स

२८ ह्याशिवाय भरतानें असम वृत्तं म्हणून एक प्रकार दिला आहे. कोणत्याहि वृत्ताच्या चरणांतील पहिलें अक्षर ऱ्हस्व असल्यास दीर्घ व दीर्घ असल्यास ऱ्हस्व

( २२१ ) भा. ना. १५-१३५ ( पा. मे. अपरवक्रस्यादौ तु नौलौ...! )

( २२२ ) भा. ना. १५-१३७ ( पा. मे. नौर्यौ तु प्रथमे पादे र्जौ र्जौगस्त-  
थापरे । )

( २२३ ) भा. ना. १५-१३९ ( पा. मे. र्जौ र्जौ गश्चिक्का.... । )

( २२४ ) भा. ना. १५-१४१ ( पा. मे. र्जौ र्लौ चादौ तथा र्सौ उगौ,  
नौ, सौ वेति तृतीयके ।

र्जौ र्जौ गश्चतुर्थेऽपि छन्दःसु

ललितोद्धता ॥ १४१ ॥ )

केलें म्हणजे त्यासच असम वृत्त म्हणतात. छंदःशास्त्रांतील उपजाति म्हणून इंद्रवज्रा व उपेंद्रवज्रा ह्यांच्या मिश्रणानें किंवा वंशस्थ व इंद्रवंशा यांच्या मिश्रणानें जो भेद होतो त्यास असम वृत्त म्हणतां येईल. भरतानें हा प्रकार सांगितला आहे खरा, पण उदाहरणें मात्र मुळींच दिलीं नाहींत.

२९ भरतानें दिलेली अक्षरवृत्तांसंबंधी माहिती आतां पाहून झाली. आतां त्यानें दिलेल्या मात्रावृत्तांबद्दल विचार करूं. अक्षराच्या लघुगुरुत्वावर मात्रा बसविल्या आहेत. अक्षर लघु असल्यास त्याची एक मात्रा व गुरु असल्यास त्याच्या दोनमात्रा मानतात.<sup>२२६</sup> आर्यादिवृत्तांत चार मात्रांचा व गीतादींत पांच मात्रांचा गण मानितात.<sup>२२७</sup> म्हणजे चतुर्मात्रिक मात्रागणांत य, र, त, हे गण येऊं शकत नाहींत. ह्यांतील मगण दोन गुरु अक्षरांचा व न गण चार लघु अक्षरांचा होतो. मात्रासमवृत्त भरतानें एकच दिलें आहे तें म्हणजे वानवासिका होय.<sup>२२८</sup> त्याच्या दर चरणांत सोळा मात्रा असतात. पिंगलाच्या<sup>२२९</sup> मतानें ह्या वृत्तांत नवव्या व बाराव्या मात्रेचें जागीं अक्षर लघु असावें. मात्रावृत्तांतील विशेष उपयोगांत येणारें वृत्त म्हणजे आर्या होय, हिचे पथ्या, विपुला, महाचपला, मुखचपला, व जघनचपला असे पांच प्रकार होतात.<sup>२३०</sup> आर्येचें सामान्य लक्षण म्हणजे हिच्या पूर्वार्धांत साडेसात गण व उत्तरार्धांत साडेसात गण असतात व प्रत्येक अर्धांतील सहावा गण जगण किंवा नगण असतो व विषमगण केव्हांहि जगण असत नाहीं. सहावा गण वर सांगितल्याप्रमाणें नगण असल्यास सातव्या गणाच्या दुसऱ्या अक्षरावर यति येतो व सहावा जगण असल्यास सातव्या गणाच्या प्रथम अक्षरावर यति येतो. छंदःशास्त्रांत सहावा गण नगण असतांहि सातव्या गणाच्या पहिल्या अक्षरावर यति येतो, असें सांगितलें आहे. मात्र तेव्हां सातवा गण 'न' च असावयास पाहिजे.<sup>२३१</sup>

( १ ) आर्येंत असमचरण तीन गणांचा असून पहिल्या चरणाचे शेवटीं पद तुटत असल्यास तिला पथ्या म्हणतात.<sup>२३२</sup>

( २ ) वरीलप्रमाणेंच गण असून जेव्हां पद तुटत नाहीं, तेव्हां तीस विपुला म्हणतात.<sup>२३३</sup>

( २२५ ) भा. ना. १५-११३

( २२६ ) भा. ना. १८-८३

( २२७ ) भा. ना. १८-८४

( २२८ ) भा. ना. १५-१३१

( २२९ ) पिं. छं. ४-४३

( २३० ) भा. ना. १५-१४७ ( पा.

मे. जघनेच महत्पूर्वी चार्याः पंच प्रकीर्तिताः॥ १४७ )

( २३१ ) भा. ना. १५-१४८ ते १५१ ( २३२ ) भा. ना. १५-१५१

( २३३ ) भा. ना. १५-१५३ "

( ३ ) आर्येतील दोन्ही अर्धांत जेव्हां दुसरा व चवथा 'ज' गण असतो तेव्हां तिला महाचपला म्हणतात.

( ४ ) जेव्हां पहिल्याच अर्धातील द्वितीय व तृतीय गण 'ज' गण असेल तेव्हां तीस मुखचपला; व

( ५ ) जेव्हां दुसऱ्या अर्धातील द्वितीय व चतुर्थ गण 'ज' गण असेल तेव्हां तीस जघनचपला म्हणतात.

जेव्हां एकेका अर्धांत साडेसात गणांऐवजीं आठ गण असतील तेव्हां तिला आर्यांगीति म्हणतात.

३० भरतानें वर जीं वृत्ते दिलीं आहेत त्यांपैकीं कोणतीं कोणत्या रसांत घालावीत या बद्दल नाट्यकवींकरितां म्हणून भरतानें कांहीं सामान्य नियम दिले आहेत. शृंगाररसांत प्रायः मात्रागणाचा-आर्येचा-उपयोग करावा. तसेंच यांत रूपक व दीपन हे अलंकार विशेषतः घालावेत. <sup>२३८</sup> वीर <sup>२३९</sup> व रौद्र रसांतील वृत्ते साधारणपणें एकाच प्रकारचीं असावीत. ह्या रसांत जेव्हां कोणावर बळजबरी केल्याचें दाखविलें असेल तेव्हां ज्या वृत्तांत गुरु अक्षरें पुष्कळ आहेत अशीं वृत्ते घालावीत. जेव्हां दोघांमध्ये बाचाबाची, वादविवाद चाललेला दाखवावयाचा असेल तेव्हां त्याचे तोंडीं जगती, अतिजगती किंवा संकृति म्हणजे बारा, तेरा किंवा चोविस अक्षरी वृत्ते घालावीत. आणि जेव्हां प्रत्यक्ष लढाई चालू असेल तेव्हां प्रकृति जातीचें म्हणजे एकवीस अक्षरी वृत्त घालावें. बीभत्स व करुणरसांत सामान्यपणें गुरु अक्षरें जास्त असलेलीं वृत्ते घालावीत. करुणरसांत मात्र मुख्यत्वानें शक्ती व अतिधृति म्हणजे चौदा व एकोणीस अक्षरी वृत्ते घालावीत.

३१ नाट्यकवीनें वरील विशेष नियम लक्षांत ठेऊन व भरतानें सामान्यत्वानें 'अर्थयोगेन च्छंदः कार्यं यथारसम्' म्हणून सांगितलें आहे ती गोष्ट विशेष प्रकारें ध्यानांत धरून, अर्थाला, रसाला व समयाला उचित अशा लघु किंवा गुरु-अक्षरांत नाट्य काव्याकरितां दिलेल्या वृत्तांतील वृत्ते निवडून त्यावर प्रसंगानुरूप अलंकार चढवून नाट्यांतील छंदोचंद्र रचना करावी.

( २३४ ) भा. ना. १५-१६१ ( २३५ ) भा. ना. १५-१५७ '

( २३६ ) भा. ना. १५-१६९ "( पा. भे.....जघने तथा ॥ )

( २३७ ) भा. ना. १५-१६६ ' ( पा. भे.....थार्धे च ... । )

( २३८ ) भा. ना. १६-१०६ ( पा. भे.....कमार्या... । )

( २३९ ) भा. ना. १६-१०७ ते १०९ ( पा. भे.....वीरे... ।..... संकृत्यान्नियोजयेत् ॥ १०९ )

( २४० ) भा. ना. १६-१०५ ( २४१ ) भा. ना. १६-१०९



### नाट्य गद्य.

३२ आतां नाट्य काव्योपैकीं नाट्यकवीनें नाटकांतील गद्यभाग कसा लिहावा याचा विचार करावयाचा राहिला आहे. नाटकांत कादंबरीप्रमाणे कवीस आत्मगत भाषण करावयाचें नसतें, तर त्याला ज्या गोष्टी प्रेक्षकांना कळवावयाच्या असतील, ज्या पात्राविषयी किंवा ज्या पात्राच्या कृत्याविषयी त्याला माहिती सांगावयाची असेल ती त्याला पात्रांचेमार्फत म्हणजे पात्रांच्या तोंडून सांगावी लागते. ही माहिती त्या पात्रांनीं अर्थातच बोलून दाखवावयाची असते. तेव्हां नाट्य हें वस्तुस्थितीचें निदर्शक असल्यानें कवीस ज्याच्या तोंडीं वाक्यें घालावयाचीं असतात तीं त्या पात्राच्या जातीस, शैलीस, देशास अनुरूप अशा भाषेतच घालावीं लागतात. म्हणून नाट्यकाव्यांतील गद्यभाग लिहितांना कवीनें कोणत्या देशांतील कोणत्या जाती. तल्या कोणत्या स्त्रीपुरुषांची संस्कृति कशी असते, ते घरीं आपापसांत बोलतांना कसे बोलतात, इतरांशीं बोलतांना त्यांना कशी व कोणती भाषा योजावी लागते हें प्रथम नीट समजून घ्यावें लागतें. तसें लक्षांत न आणतां कवि आपल्या मनाप्रमाणें वाटेल त्याच्या तोंडीं वाटेल ती भाषा व हवी ती वाक्यें घालूं लागला, तर शास्त्रदृष्ट्या तर चूक होतेच पण रसदृष्ट्याहि हानि होते. लहान मुलांचें पात्र किंवा हलक्या दर्जाचें पात्र असेल तर कवीनें त्याचे तोंडीं कोट्या, विनोद, भारदस्त भाषण घालतां कामां नये. सुसंस्कृत भाषण, विनोद, कोट्या जरी ऐकावयाला व वाचायला गोड वाटत असल्या तरी त्यांची शोभा स्थानपरत्वेच वाढत असते. 'पात्रविशेषे न्यस्तं गुणान्तरं व्रजति शिल्पमार्धातुः।' ही गोष्ट विसरून चालणार नाहीं. बऱ्याचशा नाटककारांनीं आपल्या सरस्वतीस योग्य आळा न घातल्यानें त्यांच्या नाटकांत या दृष्टीनें पुष्कळ चुका झाल्या आहेत. योग्य मनुष्य, योग्य काळ व वेळ यांच्या योग्यायोग्यतेचा विचार न करतां शब्दयोजना केली तर ते प्रयोग भरतानें म्हटल्याप्रमाणें ऐकणारांस किंवा वाचणारांस-

“यज्ञक्रियेव शरवर्मधरैर्धृताक्तैः

वेश्या द्विजैरिव कमण्डलुदण्डहस्तैः” २४३ ॥

याप्रमाणें वाटतात. उलट पक्षीं एकच शब्द कां होईना पण जर तो योग्य प्रकारें उपयोगिला गेला तर ‘स्वर्गलोके महीयते.’ २४४ सबब शब्द व त्यांची योजना सांगणाऱ्या गयाबद्दल भरतानें काय सांगितलें आहे तें पाहूं.

( २४२ ) का. मा. अं. १, श्लोक ६ ( २४३ ) भा. ना. १६-११४

( २४४ ) निरुक्त.

३३ दुर्दैवानें हा भाग सांगणारे भरताचे श्लोक काव्यमालेच्या प्रतीत भलत्याच ठिकाणी व अपुरे छापले आहेत. अभिनवभारतीची जी प्रत उपलब्ध आहे, तिच्यांतहि ह्या विषयावर फारसे विवरण आढळत नाही परंतु काव्यमालेच्या अठराव्या अध्यायांत पस्तिसाव्या श्लोकाचा पूर्वार्ध झाल्यानंतर ८६ व्या श्लोकाच्या उत्तरार्धापर्यंत जे श्लोक आहेत, ते दशरूपक प्रकरणांतील नाहीत, हें उघड आहे. हे सारे श्लोक चौदाव्या अध्यायाच्या आरंभी असावयास पाहिजे होते, असे वाटतें; कारण तेराव्या अध्यायाचा उपसंहार भरतानें

उक्तो मयाङ्गाभिनयो यथावद्भावः कृतो यश्च कृताङ्गहारः ।

पुनश्च वाक्याभिनयं यथावद्वक्ष्ये स्वरव्यंजनवर्णयुक्तम् ॥

याप्रमाणें केला आहे. ह्यावरून स्वर, व्यंजन, वर्ण इत्यादिपासून वाक्यरचनेपर्यंतच्या गोष्टी भरत पुढच्या अध्यायांत सांगेल असे वाटतें. पण चौदाव्या अध्यायाचा आरंभ केला की, त्यांत तर एकदम छंदोविधानच दिलेलें आढळतें व अठराव्या अध्यायांत छापलेल्या त्रुटित श्लोकांस 'टठढणामूर्धन्या' इथपासून आरंभ होतो. तेव्हां याचेपूर्वी व यानंतर स्वरांची व व्यंजनांची माहिती असणारे श्लोक असावेत असे वाटतें. त्याचप्रमाणें या त्रुटित श्लोकसमूहाचा शेवट

आर्याणां स चतुर्मात्राप्रस्तारः परिकीर्तितः ।

गीतकप्रभृतीनां च पञ्चमात्राः स इष्यते ॥

वेताली..... । <sup>२४५</sup>

असा होत आहे. ह्यावरून पुढच्या चरणांत सहा मात्रांचा मात्रागण भरत सांगणार असावा असे वाटतें आणि असे असेल तर तेराव्या अध्यायाच्या उपसंहारांत सांगितल्याप्रमाणें या त्रुटित श्लोकसमूहाच्या आरंभानें चौदावा अध्याय सुरू होत असेल आणि सहा मात्रांचा गण सांगितल्यावर

यं पुरस्कृत्य षण्मात्राः स्युः ..... <sup>२४६</sup>

असा तोच अध्याय चालू रहात असेल असे वाटतें. भरतानें वाक्यरचनेबद्दल अशी जी कांहीं माहिती दिली आहे ती सारी याच श्लोकांत आहे.

३४ शब्दप्रयोगाचे विषयांत प्रवेश करतांना शब्द ज्या वर्णसमूहानें होतात त्या वर्णांचें स्थानपरत्वे भरतानें वर्णन केलें असावें असे वर सांगितलेंच आहे. हें सांगितल्यानंतर भरतानें शब्दांचे भेद सांगितले आहेत. निरुक्तां<sup>२४७</sup> सांगितल्याप्रमाणें भरताहि<sup>२४८</sup> शब्दांचे नाम, धातु, निपात व उपसर्ग असे चार भेद सांगतो. तसेंच

( २४५ ) भा. ना. १८-८५

( २४६ ) भा. ना. १४-१

( २४७ ) निरुक्त पूर्वषट्क १-१

( २४८ ) भा. ना. १८-४१

सगळीं नामें हीं धातूंपासून झालेलीं आहेत, असेंहि शाकटायनाच्या मतास अनुसरून निरुक्तकारांप्रमाणेंच तो मानतो.<sup>२५०</sup> शब्दांचे हे मुख्य भेद सांगून भरत हा नामाचे कारक, वचन व तद्धित ह्यांनीं होणारे तीन व धातूंचे पुरुष व वचन ह्यांनीं होणारे दोन पोटभेद सांगतो.<sup>२५१</sup> शब्दरचना व संधि समजून नाट्यकवीनें पदरचना करावी असें त्याचें म्हणणें आहे. भरतानें पदाची विभक्त्यंत तें पद अशी व्याख्या केली आहे आणि ह्या पदाचे निचद्ध व चूर्ण असे दोन भेद केले आहेत.<sup>२५२</sup> यांच्या व्याख्या त्यानें खालीं दिल्याप्रमाणें केल्या आहेत.

निचद्धाक्षरसंयुक्तं यतिच्छेदसमन्वितम् ।

निचद्धं तु पदं ज्ञेयं प्रमाणनियतात्मकम् ॥

अनिचद्धपदच्छेदस्तथा चानियताक्षरम् ।

अर्थापेक्षाक्षरस्यूतं ज्ञेयं चूर्णपदं बुधैः ॥

भरताच्या ह्या व्याख्यांवरूनच वामनानें निचद्ध-पदास वृत्तगन्धि असें म्हटलें असावें. तसेंच चूर्णपदाचे चूर्ण व उत्कलिका असे दोन भेद, समास ज्या मानानें लहान किंवा मोठे असतील त्या मानानें केले असावेत, असें वाटतें. उपलब्ध भारतीय नाट्यशास्त्रांत गद्यरचनेविषयीं इतकीच माहिती दिली आहे.

३५ गद्याची इतकी कमी माहिती असण्याचें कारण असेंहि असेल कीं, काव्य या दृष्टीनें संस्कृत नाटकांत पद्यांसच फार महत्त्व आहे व असेंहि. कथावस्तूचा ओघ तेवढा गद्यानें वहावयाचा पण कविप्रतिभेचे सर्व खेल चालावयाचे पद्यांत. ह्या-प्रमाणें कोणत्या कारणानें कां होईना, गद्यरचनेचद्दल भरतानें जरी थोडें लिहिलें असलें, तरी पात्रांच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, यासंबंधी त्यानें बरेंच विस्तृत वर्णन केलें आहे.

३६ सामान्यतः भरत भाषेचे दोन भाग करतो:-संस्कृत व प्राकृत.<sup>२५४</sup> भरताच्या मतानें प्राकृत ही स्वतंत्र भाषा नसून ही संस्कारहीन संस्कृतच आहे. प्राकृत भाषा कोणत्या भाषेस म्हणावें हें भरतानें स्पष्टपणें कोठेंच सांगितलें नाहीं, पण वररुची<sup>२५६</sup> प्रमाणें हाहि महाराष्ट्रीसच प्राकृत म्हणत असावा असें वाटतें.

( २४९ ) निरुक्त पूर्व षट्क १-३

( २५० ) भा. ना. १८-४५

( २५१ ) भा. ना. १८-४३

( २५२ ) भा. ना. १८-५० ते ५२

( २५३ ) वा. का. १-३-२२, २३

( २५४ ) भा. ना. १७-७५

( २५५ ) भा. ना. १७-२

( २५६ ) वररुचि प्रा. सूत्रें १३-३२

३७ वरीलप्रमाणें संस्कृत, प्राकृत हे मुख्य भाग करून नंतर त्यानें भाषेचे चार प्रकार सांगितले आहेत:-<sup>२५०</sup> अभिभाषा, आर्यभाषा, जातिभाषा व जात्यन्तरी भाषा. पैकीं अभिभाषा ही देवांची व आर्यभाषा ही राजांची. नानाप्रकारांचे पक्षी, हिंस किंवा माणसाळलेले पशु ह्यांची नाटकांत दासविण्याची जी भाषा तीच जात्यन्तरी भाषा होय. म्लेच्छ शब्द मिसळलेली व भारतवर्षभर सररास चालू असलेली ती जातिभाषा. ह्या जातिभाषेंत अनेक प्रकारच्या लोकांच्या देशानुरूप व जात्यनुरूप बनलेल्या निरनिराळ्या चौदा भाषा येतात. त्यांपैकीं मागधी, आवन्ती, प्राच्या, शौरसेनी, अर्धमागधी, बाल्हीका, व दाक्षिणात्या ह्या सात मुख्य भाषा होत<sup>२५६</sup> आणि शाकरी, आभीरी, चाण्डाली, शाबरी, द्राविडी, ओड्डी व वानचरी ह्या सात विभाषा होत.<sup>२५९</sup> जातिभाषेंतील बोलणाऱ्या पात्रांनीं क्वचित् प्रसंगीं संस्कृतांत, परंतु नेहमीं प्राकृतांतच बोलावयाचें असतें. ह्यासंबंधी सामान्य नियम खालीलप्रमाणें सांगतां येतील.

३८ नाटकांतील चारी प्रकारचे नायक, महाराणी, वैदिक ब्राह्मण, संन्यासी व ब्रह्मचारी यांनीं नेहमीं आणि राजाच्या दासींनीं कधीं कधीं संस्कृत बोलावें. सर्व लोकांना कळण्याकरितां आणि राजाला व लोकांना ऐकण्यास बरें वाटावें म्हणून वेश्यांनीं व आपापल्या कलांसंबंधीं बोलतांना शिल्पकारिका स्त्रियांनीं संस्कृतमध्ये बोलावें. ग्रह, नक्षत्र, तारे, पक्ष्यांचा शब्द ह्यांवरून राजाला शुभाशुभ सांगावयाचें असेल तेव्हां अथवा संधिविग्रह इत्यादीसंबंधीं बोलतांना नेहमीं संस्कृत भाषा वापरावी. या सर्वसामान्य नियमांवरून भरताचे वेळीं राजभाषा संस्कृत होती, असें म्हणावयास हरकत नाही.

३९ बाकी राहिलेल्या गौण पात्रांनीं प्राकृत भाषा बोलावी. अप्सरा ह्या दैवी असतात व कारणपरत्वे त्या पृथ्वीवर आलेल्या असतात तेव्हां त्यांच्या तोंडीं कधीं संस्कृत व कधीं प्राकृत भाषा घालण्यास हरकत नाही. त्याचप्रमाणें नायकांनीं कांहीं हेतु सिद्धीस जाण्याकरतां एकाद्या हलक्या माणसाचा वेष घेतला असेल तर त्या वेषानुरूप त्यानेंही प्राकृत भाषा बोलण्यास हरकत नाही. ऐश्वर्यानें मत्त झालेल्या किंवा दारिद्र्यानें वेडावलेल्या उत्तम माणसानेही प्राकृत बोलावें. लहान मुलें, स्त्रिया, नीच लोक, आजारी लोक, कांहीं मिषानें सोंगें घेतलेले लोक, बौद्ध भिक्षु, चेटकी, तपस्वी, लिंगी-आपल्या जातीची खूण जवळ बाळगणारे, हलक्या जातीचे लोक-यांच्या तोंडीं प्राकृत भाषा घालावी.

( २५७ ) भा. ना. १७-२६ ते २९ ( २५८ ) भा. ना. १७-२८

( २५९ ) भा. ना. १७-२९ ( २६० ) भा. ना. १७-३६ ते ४३

( २६१ ) भा. ना. १७-३३ ते ३५, ४३ ते ४४.

२० प्राकृताच्या सालोसाल शौरसेनीस महत्त्व आहे. नाटकांत प्राकृताशिवाय जेव्हां भाषा घालावयाची असेल तेव्हां हिचाच उपयोग करावा. नायिका व तिच्या सख्या यांच्या तोंडीं तर हीच भाषा घालावी. साधारणपणें शुद्ध जातीच्या हीन लोकांच्या तोंडीं नाटकांत शौरसेनी भाषाच घालावी.<sup>२६२</sup> वररुचीनें देखील संस्कृतापासून प्रत्यक्ष निघालेली दुसरी भाषा शौरसेनीच सांगितली आहे. धूर्त लोकांचे तोंडीं आवन्ती व विदूषकाचे तोंडीं प्राच्या भाषा घालावी. अर्ध-मागधीचा उपयोग राजाचे आवडते लोक, व्यापारी, चेट, ह्यांनीं करावा. कौर्जेतील लोक, नगराचें रक्षण करणारे शिपाई व जुगारी लोक यांचे तोंडीं दाक्षिणात्या आणि उत्तरेकडील लोकांचे तोंडीं बाल्हीक भाषा घालावी. विभीषांपैकीं शाकारी ही शकदेशांतील रहाणारे व त्यांच्याच स्वभावाचे जे लोक असतील त्यांचे तोंडीं घालावी. पुष्कस लोकांचे तोंडीं चाण्डाली घालावी व कोळसे विकणारे, मृगया करणारे, लांकडे विकून उपजीविका करणारे, व यांत्रिक यांचे तोंडीं शावरी किंवा क्वचित् प्रसंगीं वानौकसी भाषा घालावी. शेळ्या, मेंढ्या, गाई, घोडे, उंट पाळणाऱ्यांचे व व गौळीवाड्यांत रहाणाऱ्यांचे तोंडीं शवर किंवा आभीर भाषा घालावी. सामान्यतः जो ज्या जातीतील मनुष्य असेल त्या जातीची भाषा त्यांचे तोंडीं घालावी. उदाहरणार्थ खस असल्यास खसी, द्रविड असल्यास द्राविडी इत्यादि.

२१ ह्याप्रमाणें भाषा जातीवर अवलंबून असली तरी देशकालपरत्वे त्या भाषांत थोडाफार तरी फरक पडतोच. उदाहरणार्थ भरताचे वेळीं गंगा व बंगालचा समुद्र या मधील प्रदेशांतले लोक कोणत्याहि भाषेचे असले तरी एकाराचा जास्त उपयोग करीत. तसेंच विन्ध्यपर्वत व अरबी समुद्राकडील लोकांचे तोंडीं नकार विशेषें करून येई. वेन्नवतीच्या उत्तरेस व सुराष्ट्र व अवन्ती या राष्ट्रांतील लोक बोलताना चकार फार करून घालीत. हिमालयातील, सिंधू देशांतील व सुवीर प्रांतांतील लोक उकारप्रचुर भाषा बोलत. चर्मण्वतीच्या पलीकडील अर्बुद पर्वतावर रहाणारे लोक तकाराचा विशेष उपयोग करीत. म्हणून प्रत्येक पात्र कुठल्या जातीचें, कुठल्या देशाचें व कुठल्या धर्माचें व धंद्याचें घालावयाचें आहे याचा आधीं नीटपणें विचार करून नंतर त्याच्या तोंडीं त्यास अनुरूप अशी भाषा घालावी, असें भरतानें सांगितलें आहे

( २६२ ) भा. ना. १७-१६, ५१ ( २६३ ) वररुचि प्रा. सू. १२-१-२

( २६४ ) भा. ना. १७-५०, ते ५२. ( २६५ ) भा. ना. १७-५२ ते ५५

( २६६ ) भा. ना. १७-५८ ते ६२

२२ भरताच्या वेळीं उपलब्ध असलेल्या नाटकांतून जरी हे नियम पाळलेले असले, तरी आज उपलब्ध असलेल्या नाटकांत हे नियम तितके कडक रीतीने पाळलेले दिसत नाहीत. ह्या सर्व भाषांत भेद काय आहेत याचा भरताने कोठेच उल्लेख केला नाही. प्राकृताचे म्हणजे महाराष्ट्रीचे जे नियम भारतीय नाट्यशास्त्रांत दिले आहेत ते अत्यंत अभुद्ध स्थितीत आढळतात. अभिनवगुप्तानेहि या विषयावर विशेष टीका न करतां “विस्तारजिज्ञासुः प्राकृतदीपिकादिकमवलोकयेत् । उत्पल-  
विरचितायांच सूत्रवृत्तौ पद्धतौ च स्फुटं पूर्णं च सर्वम् ॥”<sup>२६७</sup> असा परस्पर हवाला दिला आहे. पण हे दोनहि ग्रंथ आज उपलब्ध नसल्याने त्या नियमांचा विचार येथे केला नाही.

२३ ह्याप्रमाणे जसें भाषेबद्दल भरताने वर्णन केले आहे, तसेंच कोणत्या पात्राने कुठल्या पात्राला काय नांवाने हांक मारावी या प्रकारांचेहि त्यानें बरेच वर्णन दिले आहे. “देव, महर्षि, विद्वान्, ब्रह्मचारी, संन्यासी यांना भगवन् म्हणून म्हणावे. तसेंच देवतांस किंवा तपस्विनी स्त्रियांस भगवति असें संबोधावे. सेवकगणांनीं राजाला देव किंवा पार्थिव म्हणावे व तो राजा जर सार्वभौम असेल तर त्यास भद्र म्हणावे. ब्राह्मणाने राजाला नांवाने हांक मारावी. ऋषींनीं राजाला राजन् म्हणावे, किंवा त्याच्या वडिलांच्या नांवावरून त्यास हांक मारावी. जसें रामास हांक मारावयाची असतां दाशरथि, ऋणास वासुदेव, इत्यादि. विदूषकाने राजाला वयस्य व राणीला देवी म्हणावे व राजाने विदूषकाला त्याच्या नांवाने किंवा वयस्य म्हणून संबोधावे. युवराजाला स्वामी व बाकी सर्व राजपुत्रांना भर्तृदारक म्हणावे. ब्राह्मणांनीं सचिवाला म्हणजे मुख्य मंत्र्याला अमात्य म्हणून म्हणावे व इतर सर्व कमी दर्जाच्या माणसांनीं त्यास आर्य म्हणावे. ब्राह्मणांसहि सर्वांनीं आर्य अशी हांक मारावी व उपाध्याय, आचार्य, वृद्ध व यति यांसहि आर्यच म्हणावे. तपस्वी किंवा प्रशान्त दिसणाऱ्या ब्राह्मणास साधो म्हणून संबोधावे. क्षपणक-जैनभिक्षु, सौगत-बौद्धभिक्षु, व पाशुपत, नास्तिक, पाखंडी, ह्यांना भद्रंत म्हणावे. सारथ्यानें रथी पुरुषाला आयुष्मन् म्हणावे. गुरूनें शिष्याला किंवा बापाने मुलाला वत्स, पुत्रक, तात म्हणावे किंवा त्याच्या गोत्राच्या नांवाने हांक मारावी. मोठ्या भावास आर्य म्हणावे. मोठ्यानें धाकट्यास पुत्राप्रमाणे संबोधावे. स्त्रीला पतीने आर्या म्हणावे किंवा तिच्या बापाच्या किंवा मुलाच्या नांवाने हांक मारावी. शृंगारांत मात्र तिला प्रिया म्हणून संबोधावे. बरोबरीच्यानें बरोबरीच्याला नांवाने हांक मारावी किंवा वयस्य म्हणावे. हीन लोकांनीं वरच्यास ‘हंहो’ म्हणावे अथवा मुर्कीच हांक मारूं नये. अभिनवगुप्त ‘स परिहारं’ ऐवजी ‘सपरिहासं’ असा पाठ घेऊन हीनांनीं श्रेष्ठाना थेट हांक नांवानेच

मारावी असा अर्थ करतो.<sup>२६९</sup> नटानें बरोचरीच्याला भाव म्हणावें व कमी दर्जाचा असेल त्याला मर्षक म्हणावें. ह्या श्लोकाची<sup>२७०</sup> भारतीय नाट्यशास्त्राप्रमाणें नीटसा अर्थ लागत नाही पण दशरूपकांत<sup>२७१</sup>

‘भावोनुज्जेन सूत्राच्च मार्षेत्येतेन सोऽपि च ।’

असें म्हटल्या वरून सूत्रधाराला त्याच्या अनुयायानें भाव व सूत्रधारानें त्यास मार्ष म्हणावें असें दिसते. पण भारतीय नाट्यशास्त्रांत—

मर्षो भावेति वक्तव्यः किंचिदूनस्तुमर्षकः ।

एवढाच श्लोक दिला असल्यानें दशरूपककाराप्रमाणें अर्थ करतां येत नाही. तरी पण मर्ष व मर्षक असे दोन शब्द घातले असल्यानें व मर्षक हें कमी दर्जाचा असेल तेव्हां म्हणावें असें सांगितलें असल्यानें वगैरे अर्थ केला आहे. साधारणपणें ज्याला ज्या पदावर नेमलें असेल त्याला त्या अधिकारपदानेंच हांक मारावी. स्त्रियांनीं<sup>२७२</sup> आपल्या पतीला आयपुत्र किंवा नाथ म्हणावें. देवता, तपस्विनी यांना भगवति म्हणावें. एकाद्री स्त्री प्रत्यक्ष गुरु असेल तर तीस आर्या व गुरुस्थानीं असेल तर तीस भवती म्हणावें. राणीला सर्व प्रजेनें भटिनी, स्वामिनी, देवी, असें म्हणावें. महाराणीला राजसेवकांनीं देवी म्हणावें व इतर भोगिनींना स्वामिनी म्हणावें. धाकट्या बहिणीला वत्सा व धाकटीनें मोठीला स्वसा म्हणावें. स्त्रियांनीं बरोचरीच्या स्त्रीला हला म्हणावें. आईच्या मंत्रिणीस भद्रा व वृद्ध स्त्रीस सर्वांनीं अम्ब म्हणावें. ब्राह्मणाच्या, उपध्यायाच्या किंवा वैश्याच्या स्त्रीला आर्या म्हणावें. वरच्या जातीतील स्त्रियांनीं प्रेण्येला हज्रा म्हणावें व चाकरांनीं वेश्येला अज्जुका म्हणावें. नाट्य कवीनें वरील प्रमाणें पात्रांच्या तोंडीं दुसऱ्याला हांक मारण्याचे शब्द घालावेत.

४४ आतांपर्यंत नाट्यकाव्य म्हणजे काय, त्यांतील छंदोबद्ध रचना कशी असावी, गद्यांतील शब्दाच्या जाती किती असतात, शब्दसमूहानें होणारीं पदे किती प्रकारचीं असतात, ह्या शब्दांवरून एकंदर किती प्रकारच्या भाषा होतात, त्या भाषांपैकीं कोणत्या पात्रांच्या तोंडीं कोणती भाषा घालावी, पात्रांनीं एकमेकांस कसे संबोधावें इत्यादि प्रकारची नाट्य कवीस उपयोगी माहिती देऊन झाली. वाद्य करणाऱ्यानें कोणतेंहि न्यून न ठेवतां वाद्य तयार केलें म्हणजे जशी त्याची कामगिरी संपते त्याप्रमाणें वस्तुरचनेत सांगितल्या प्रमाणें नाटकाच्या कथानकाच्या उभारणीचें मनोमय चित्र रेखाटून तें वरील प्रमाणें शब्दद्रव्यानें प्रत्यक्ष सृष्टीत उतरलें म्हणजे

( २६९ ) अ. ना. १७-७१ टी.

( २७० ) भा. ना. १७-७३

( २७१ ) द. २-६९,

( २७२ ) भा. ना. १७-८४ ते ९१

कवीची कामगिरी संपली. पण ज्याप्रमाणें सुरेल सतार उत्तम वादकाशिवाय व्यर्थ तशी नाट्यरुती कितीहि चांगली असली तरी ती योग्य नटाचे हातीं न गेल्यास व्यर्थच होय. सतारीची योग्यता कळण्यास ज्याप्रमाणें तिच्या पडद्यांतून श्रुतिमनोहर ध्वनि काढणारा वादक लागतो, त्याप्रमाणें नाट्यकवीची रुति खलून दिसण्याला कुशल, यथोचित अभिनय करणारा, योग्य ठिकाणीं उचित स्वरांत ते शब्द उच्चारणारा नटच लागतो. शब्दांचे अर्थ हे त्याच्या स्वरोच्चारांवर अवलंबून असतात. एकच शब्द पण तो निरनिराळ्या आवाजांत, निरनिराळ्या स्वरांत व निरनिराळ्या आविर्भावांनीं उच्चारला असतां तो प्रत्येक वेळीं निरनिराळे अर्थ व्यक्त करित असतो. ह्या करितां कवीला कोणत्या शब्दाचा कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे व तो अर्थ कोणत्या स्वरांत शब्द उच्चारला असतां स्पष्ट होईल हें पाहून नटांनं शब्दोच्चार करावयाचे असतात. या शब्दोच्चार करण्याच्या कलेसच पाठ्यगुण म्हणतात व वाचिक अभिनयांत खराखरा यांचाच अंतर्भाव होतो.

### पाठ्यगुण

४५ पाठ्यगुणांचे भरतानें स्वर, स्थान, वर्ण, काकु, अलंकार व अंगें असे सहाविभाग केले आहेत. यांचा विचार करण्यापूर्वी आपल्या पौर्वात्य कल्पनेप्रमाणें कंठांतून स्वर कसा निघतो याचा प्रथम विचार करूं. पाणिनीय शिक्षेंत दुसऱ्या विभागांत याचें फार सुंदर वर्णन केलें आहे. शिक्षाकार म्हणतो “ आत्मा बुद्ध्यां समेत्यार्थान्मनो युङ्क्ते विवक्षया । मनः कायाग्निमाहन्ति स प्रेरयति मासृतम् । मासृतस्तूरसि चरन्मद्रं जनयति स्वरम् । ”. ह्या प्रमाणें उत्पन्न झालेला व मनुष्याच्या मुखावाटे बाहेर पडणारा ध्वनि, कानांनीं स्पष्ट ऐकतां येण्याजोगा झाला म्हणजे त्यास स्वर अथवा नाद म्हणतात या नादाच्या उच्चनीचपणावरून त्याचे तीन भेद केले आहेत. ज्या आवाजांनं आपण साहजिक व्यवहारांत बोलतो तेवढ्या नादास अथवा श्रुतीस कण्ठस्थानीय अथवा मध्यश्रुति म्हणतात. हाच नाद त्यापेक्षां खालच्या आवाजांत म्हणजे कण्ठांतून स्पष्ट न काढतां नुसत्या उरस्थलांतूनच काढला म्हणजे त्यास उरस्थानीय अथवा मन्द्र नाद म्हणतात. नेहमीं बोलतो यापेक्षां वरच्या आवाजांत तोच कंठ स्थानीय ध्वनि काढला म्हणजे त्यास शिरोदेशीय अथवा तारनाद म्हणतात. स्वराचीं उर, कण्ठ, शिर हीं तीन स्थानें होत. भरताच्या म्हणण्याप्रमाणें शरीररूपी वीणेच्या या तीन स्थानांतून नाद काढतां येतो. या तीन प्रकारच्या नादांपैकीं दूरच्या माणसाशीं बोलावयाचें असेल तर तार नादाचा उपयोग करावा, अगदींच जवळच्या माणसाशीं तेंहि हळू बोलावयाचें असेल तर मन्द्र ध्वनीचा उपयोग करावा आणि सामान्य रीत्या बोलताना



मध्यश्रुतीचा उपयोग करावा. भरताच्या सांगण्याप्रमाणें, वाक्याचा आरंभ मंद्रांत, मध्य तारांत व शेवट मध्यांत होतो.

४६ मंद्र स्थानाच्या व मध्य स्थानाच्या सीमेवरील नाद, मध्य व तार यांच्या सरहद्दीवरील नाद, मंद्रस्थानाच्या आरंभाचा व तारस्थानाच्या शेवटील नाद हे चारी नाद—

नासां कण्ठमुरस्तालु जिह्वां दन्तांश्च संस्पृशन् ।

षड्जः संजायते यस्मात्तस्मात् षड्ज इति स्मृतः ॥ <sup>२८६</sup>

ह्या श्लोकाप्रमाणें ह्या, सहांस स्पर्श करीत असल्यामुळें षड्ज म्हणविले जातात. ह्या प्रत्येक, दोन षड्जामधील नीचोच्च नादांतरांचे बावीस भाग कल्पितात व चार, तीन, दोन, चार, चार, तीन आणि दोन अशा भागांवरील नादांस क्रमानें षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत व निषाद अशीं सात नावें देतात. हेच सात स्वर होत. हे स्वरभेद कसे करितात ही गोष्ट दिलेल्या आकृतीवरून दिसून येईल. या आकृतींत वरील स्वरांचीं संक्षिप्त अक्षरेंच दिलीं आहेत. <sup>२८७</sup> या स्वरांच्या आरंभस्थानांवद्दल प्राचीन व अर्वाचीन शास्त्रज्ञांत मतभेद आहे; पण तो संगीताचा विषय असल्यानें त्याचा येथें विचार करण्याची जरूरी नाही. रसांच्या बाबतींत या स्वरांचा भरतानें पुढील प्रमाणें उपयोग सांगितला आहे. षड्ज व ऋषभ हे वीर, रौद्र व अद्भुत रसांत विशेषें करून योजावेत, हास्य व शृंगारांत मध्यम व पंचमाचा उपयोग करावा, गांधार व निषाद करुणरसांत घालावेत व बीभत्स व भयानक या रसांत धैवन स्वराची योजना करावी.

४७ पाठ्य गुणाचा तिसरा विभाग वर्ण होय. वर्ण शब्दाचा अर्थ ह्या ठिकाणीं अभिनवगुप्तानें स्वरधर्म असा केला आहे. <sup>२८८</sup> भरतानें वर जे षड्जादि सात नाद सांगितले आहेत त्या स्वरांचा व वर्णस्वरांचा म्हणजे वर्णांचा पूर्ण उच्चार होण्याकरितां जे स्वर त्यांत मिळवावयाचे असतात त्यांचा गांधळ होऊं नये म्हणून वैदिक लोकांचा स्वरशब्द सोडून या ठिकाणीं भरतानें वर्ण शब्दाची योजना केली असावी, असें वाटतें. ह्या अ पासून औ पर्यंतच्या वर्णांचा चार प्रकारें उच्चार करतां येतो—उदात्त, अनुदात्त, स्वरित व कम्पित. ह्या स्वरांचीं भरतानें लक्षणें दिलीं नाहीत पण ‘उच्चैरुदात्तः । नीचैरनुदात्तः । समाहारः स्वरितः ।’ तालवादि स्थानीं खूप जोर

( २७५ ) आपट्याचा संस्कृत कोष. ( २७६ ) भा. ना. २८-२६, २७

( २७७ ) भा. ना. १७-१००, १०१

( २७८ ) भा. ना. १७-१०५ टी. अ. ना.

( २७९ ) पाणिनी. १।२।२९, ३०, ३१

देऊन उच्चारलेला वर्णगत स्वर उदात्त. त्याच स्थानीं अगदीं जोर न देतां उच्चारलेला तो अनुदात्त व खूप जोर न देतां अथवा फार हळू न म्हणतां उच्चारलेला जो तो स्वरित. एकच स्वर लांबवून तो मध्यभागीं कांपविला म्हणजेच तो कंपित होतो.<sup>२८०</sup> हीं वैय्याकरणांचीं लक्षणेंच भरतास मान्य होतीं असें वाटतें. ह्या चारीं वर्णांचे रसानुकूल उपयोग पुढील प्रमाणें आहेत.<sup>२८१</sup> हास्य आणि शृंगारांत स्वरित आणि उदात्त; वीर, रौद्र आणि अद्भुतांत उदात्त आणि कम्पित; बीभत्स व भयानकांत अनुदात्त, स्वरित व कम्पित. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत वर जिथें बीभत्स म्हटलें आहे त्या जागीं वात्सल्य असें आहे. पण भरतानें वात्सल्य रसाचा कुठेंच उल्लेख केला नसल्यानें तें बीभत्सा ऐवजीं चुकून पडलें असावें.

४८ पाठ्यगुणाचा चौथा विभाग काकु. काकूची व्याख्या भरतानें दिली नाही. परंतु जयरथाच्या अलंकारसर्वस्वविमर्शिनी ह्या टीकेंतून पूर्वार्ध घेऊन रा० काण्यांनीं साहित्यदर्पणांतील ह्याची दिलेली व्याख्या पुरी केली आहे.

वाक्याभिधीयमानेऽर्थे येनान्यः प्रतिपद्यते ।

भिन्नकण्ठध्वनिधीरैः काकुरित्यभिधीयते ॥<sup>२८२</sup>

अमरकोषांतहि “ काकुः स्त्रियां विकारो यः क्रोधभीत्यादिभिर्ध्वनेः<sup>२८३</sup> ” ह्या प्रमाणें काकूवर टीका आढळते. ह्या दोन्ही व्याख्यांवरून काकु म्हणजे बोलण्याच्या स्वरांत फेरबदल करणें असा अर्थ इष्ट वाटतो. ह्याचे दोन भेद केले आहेत—साकाक्ष व निराकाक्ष. ज्या स्वरभेदांमुळे अर्थ पुरा झाला नाही, बोलणान्याला आणखी काहीं शब्द बोलावयाचे आहेत असें वाटतें, त्या स्वरभेदास साकाक्ष काकु म्हणतात आणि ज्या स्वरभेदावरून बोलणान्याचें बोलणें संपलें असें वाटतें, त्यास निराकाक्ष काकु म्हणतात. वाक्योच्चाराचा भरतानें सांगितलेला नियम पूर्वीं दिलाच आहे. त्यावरून मन्द्रांतून तारांत व मध्यस्वरांत शेवट झाल्यास तो निराकाक्ष काकु होईल; पण त्याऐवजीं मन्द्रांतून आरंभ होऊन तारस्वरांत शेवट झाला तर साकाक्ष काकु होईल, कारण इथें वाक्य पुरें झालेलें वाटणार नाही.

४९ काकूनंतरचा भाग पाठ्यालंकार होय. ह्यांचे उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत व विलंबित असे सहा प्रकार आहेत.<sup>२८४</sup> नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत द्रुताऐवजीं

( २८० ) शिक्षा ६।३०

( २८१ ) भा. ना. १७-१०५ पुढील गद्य.

( २८२ ) Kane's Notes on Sahityadarpana P. ९३

( २८३ ) अमरकोष. ( २८४ ) भा. ना. १७-१०६

( २८५ ) भा. ना. १७-१०७ पुढील गद्य.

ऋम्ब शब्द वापरला आहे. शिरोगत तारस्वर तो उच्च व त्याहून उच्च तो दीप्त. उरस्थानांतून निघालेला तो मंद्र व त्याहून किंचित् हलक्या आवाजांत उच्चारलेला तो नीच. कण्ठगत पण भराभर उच्चारलेला तो द्रुत व कण्ठस्थानीच नेहमीपेक्षा अधिक सावकाश म्हटलेला तो विलम्बित होय. ह्यांचे पुढीलप्रमाणे उपयोग करावेत. दुसऱ्या माणसाशी बोलतांना अथवा त्यास हांका मारतांना, विस्मयाने एकदम शब्द बाहेर पडला असता उत्तरावर प्रत्युत्तर वाढत जाऊन बोलण्याचे भान राहिले नसता, एकाद्याला भीति दाखवावयाची असता, किंवा अशाच इतर प्रसंगी उच्चस्वराचा उपयोग करावा. एकाद्याला मध्येच सोडून काढावयाचे असता, भांडतांना, वाद-विवाद करितांना, रागावले असतांना, वात झाला असतांना, कोणी बळजबरी केली असतांना, क्रोध, शौर्य, दर्प दाखवितांना, एकाद्यास कठोर बोलतांना, कोणाची निर्भत्सना करतांना, किंवा दुःस्त्राने किंकाळी फोडतांना द्रुत स्वर उच्चारवेत. निर्वेद, श्लानि, चिन्ता, औत्सुक्य, दैन्य, आवेश, व्याधि, ह्या विभावांचे अभिनयप्रसंगी, व जबर जखम झाली असता, मदाने ममुष्य गुंगला असतांना, अथवा मूर्च्छा आली असतांना, मन्द्र स्वर उच्चारवेत. स्वाभाविक रोजच्या व्यवहारातील गोष्टी बोलतांना, रोग झाला असतांना, कशाने कंटाळून त्रासून गेले असतांना, मूर्च्छा येऊन पडले असतांना, फार मेहनत पडली असतांना, शांत मनःस्थितीत असतांना, स्वर नीच नादांत उच्चारवेत. भराभर बोलतांना, लाजेने बोलतांना, भीति, राग, धंडी यांनी पीडित होऊन बोलतांना, जीवावर बेतली असता, आपल्या हातून काहीं वाईट झाल्याचे कळून आले असता द्रुतस्वर योजावेत. शृंगारांत, तर्क काढतांना, विचार करतांना, राग, असूया, लज्जा, चिन्ता, विस्मय इत्यादि वाढत असतांना, जी गोष्ट एकदां सांगितली तीच परत सांगत असतांना, अस्पष्टपणे बोलतांना, दुसऱ्यावर रागावतांना किंवा त्याचे दोष वर्णन करतांना, अथवा फार दिवसांचा रोग शरीरांत दृढमूल होऊन राहिल्याने क्लेश होत असतांना, विलंबितांचा उपयोग करावा. ह्याप्रमाणे ह्या वर्णांचा जसा निरनिराळ्या भावांत तसाच निरनिराळ्या रसांत उपयोग करावयाचा असतो. हास्य, शृंगार व करुण ह्या रसांत विलम्बित; वीर, रौद्र व अद्भुत यांत उच्च व दीप्त आणि बीभत्स व भयानक यांत द्रुत व नीच, ह्यांचा उपयोग करावार्ह. मार्गे सांगितलेल्या उदात्तादि स्वरांत आणि ह्या स्वरांत असा भेद आहे कीं, उदात्तादि स्वर अक्षरांवर असतात व हे संबंध वाक्यावर अथवा वाक्य-संडावर अवलंबून असतात. ह्या अलंकारांच्या योगे भाषणास रंग चढतो आणि म्हणूनच यांस पाठ्यालंकार म्हटले आहे.

५० पाठ्य गुणाचा शेवटचा विभाग म्हणजे सहा पाठ्यांने होत. ह्यांची

विच्छेद, अर्पण, विसर्ग, अनुबन्ध, दीपन व प्रशमन अशीं नांवे आहेत. ह्यांचा आपण उलट क्रमानें विचार करूं.<sup>१८७</sup>

( १ ) स्वर उंच चढला असतां बेसूर होऊं न देतां हळूहळू उतरात आणणें याचें नांव प्रशमन. चढलेला स्वर खालीं उतरावयाचें काम बरेंच कठीण असतें. पुष्कळ लोक तो खालीं टाकून दिल्याप्रमाणें एकदम खालीं उतरवितात, तर काहीं लोक जिऱ्यावरून चेंडू खालीं सोडला असतां जसा प्रत्येक पायरीवर दचके खात खालीं येतो, तसा दचके खात खात स्वर खालीं उतरवितात. याचा अनुभव बाजाची पेटी वाजवतांना चांगला येतो. नवाशिका माणूस स्वर खालीं खालीं वाजवीत असतांना टाईप रायटरचीं अक्षरें दाबल्याप्रमाणें खटखट असा प्रत्येक स्वराचे वेळीं आवाज करतो. स्वर उतरवितांना असें केव्हाहि करूं नये. एखाद्या निसरड्या गुळगुळीत जागेवरून जसा एखादा चेंडू उतरत येतांना त्यास यत्किंचित् धक्का बसत नाही, त्याप्रमाणें स्वर उतरवतांना मधल्या कोणत्याहि स्वरास न सोडतां किंवा कोणत्याहि स्वराचा जास्त उच्चार न करतां स्वर सारखा उतरवीत आणणें, ह्यालाच प्रशमन असें म्हणतात.

( २ ) दीपन ह्याच्या अगदीं उलट आहे. मागें जीं तीन स्थानें दिलीं त्या तीनहि स्थानांच्या अंशांनीं स्वर चढवीत चढवीत वर नेणें, यास दीपन म्हणतात. वक्त्यास ह्या अंगाची चांगलीच मदत होते. आपणास जी गोष्ट श्रोत्यांच्या मनावर विशेष प्रकारें बिंबवायची असेल, ती सुचविणारी वाक्यें, स्वर खालपासून वरपर्यंत चढवीत उंच स्वरांत उच्चारलीं, म्हणजे त्यांचा परिणाम श्रोत्यांच्या मनावर उत्तम रीतीनें होतो.

( ३ ) अर्थाप्रमाणें दुसऱ्या पदांतील भाग तोडून मागच्या पदाशीं जोडणें किंवा मागचें पद पुढच्या पदाशीं मिळवून घेणें याचें नांव अनुबन्ध. उदाहरणार्थ—

भ्रमिषु कृतपुटान्तर्मण्डलावृत्ति चक्षुः

प्रचलितचटुलभ्रूताण्डवैर्मण्डयन्त्या ।

करकिसलयतालैर्मुग्धया नर्त्यमानं

सुतमिव मनसा त्वां वत्सलेन स्मरामि ॥<sup>१८८</sup>

ह्या श्लोकांतील भ्रमिषु हें पद कृतपुटान्तादि ह्या पदाहून जरी वेगळें आहे व प्रत्येक पदान्तीं जरी थोडा वेळ थांबावयाचें असतें तरी इथें थांबून चालणार नाही. ह्या चरणाचा अर्थ ऐकणारास सहज कळण्यास हें पद पुढील सामासिक पदाशीं जुळवूनच म्हटलें पाहिजे.

( ४ ) वाक्यसमूह उच्चारित असतां कोणतें वाक्य कोणत्या स्वरांत उच्चारवयाचें याचा विचार करून ठाकीठिकीनें मांडल्याप्रमाणें वाक्यें उच्चारून भाषण करणें यास विसर्ग म्हणतात. याचाहि वक्त्यास फार उपयोग होतो. प्रत्येक वाक्यांतील शब्द ज्याप्रमाणें त्यांतील अर्थ पाहून कमी ज्यास्ती जोर देऊन बोलावयाचे असतात, त्याचप्रमाणें वाक्येहि त्याचें कमी अधिक महत्त्व पाहून कमी अधिक जोरांनें उच्चारवयाचीं असतात. ह्याप्रमाणें वाक्यांचा उच्चार न केल्यास वक्त्याचें भाषण ऐकणारास कंटाळवाणें होतें.

( ५ ) जमलेल्या श्रोतृवृंदाच्या कर्णयुगलांत आपली मधुर वाणी गुंगत राहिल अशा तऱ्हेनें मधुर आवाजांत भाषण करणें याचें नांव अर्पण. थोडक्यांत बोलावयाचें म्हणजे निरनिराळ्या भावांनीं व रसांनीं जसा एक रस परिपोष करून दाखवावयाचा असतो, त्याप्रमाणें पाठ्याच्या निरनिराळ्या अंगांचा योग्य प्रकारें उपयोग करून एकंदर भाषणांत माधुर्य आणावयाचें असतें.

( ६ ) पाठ्यांगाचें शेवटचें अंग म्हणजे विच्छेद होय. विच्छेद म्हणजे विरामामुळें झालेल्या पदांचे किंवा वाक्यांचे विभागावर थांबणें. वाक्यांत कोठें, कसें व केव्हां थांबावें हें वाक्यांतील अर्थावरूनच समजून घ्यावें लागतें. बोललेल्या वाक्याचा अर्थ ऐकणारास उत्तम तऱ्हेनें कळण्यास ह्याची किती जरूरी आहे हें सांगण्याची आवश्यकता नाही. ' मी चोरी करणार नाहीं केली तर मला शिक्षा करा. ' या एका वाक्याचे ' करणार ' ह्या शब्दानंतर किंवा ' नाहीं ' ह्या शब्दानंतर थांबल्यास दोन परस्पर विरुद्ध कसे अर्थ होतात हें सर्वांना माहीतच आहे. अर्थास अनुसरून एका अक्षरापासून चार अक्षरांपर्यंत विराम करतां येतो.<sup>२८९</sup> ह्या विरामावर व विरामावर अवलंबून असलेल्या विच्छेदावर खरा अर्थ अवलंबून असतो. या अर्थदर्शक विरामाचें नटास इतकें महत्त्व आहे कीं, वृत्तांमध्ये थांबण्याकरतां म्हणून जे यति असतात, त्यांकडेहि लक्ष न पुरवतां अर्थानुरोधानेंच नटानें पद्यांतहि थांबलें पाहिजे असें भरताचें मत आहे.<sup>२९०</sup> उदाहरणार्थ—

शृश्रूष्व गुरुङ्कुरुप्रियसखीवृत्तिं सपत्नीजने

भतुर्विप्रकृतापि रोषणतया मा स्म प्रतीपं गमः ।

( २८९ ) भा. ना. १७-११८ पूर्वीचें गद्य.

( २९० ) भा. ना. १७-१२४ ( पा. मे. समाप्तार्थे पदे वापि..... । )  
या श्लोकांत अलंकार शब्दाचा अर्थ दुर्लक्ष करणें असा मनुस्मृतीतील ८-१६ वृषो हि भगवान्धर्मस्तस्य यः कुरुते ह्यलम् । ह्या श्लोकांतील अलंकरुते प्रमाणें केला आहे.

भूयिष्ठं भव दक्षिणा परिजने भाग्येष्वनुत्सेकिनी

यान्त्येवं गुह्णिणीपदं युवतयो वामाः कुलस्याधयः ॥ <sup>२९१</sup>

ह्या श्लोकांना बाराव्या अक्षरावर यति आहे. यतीप्रमाणें श्लोक म्हणावयाचा साला तर ' मियससी ' इथें थांबावें लागेल. व ' वृत्ति ' हें सपत्नीजनेकडे घ्यावें लागेल. पण पाठ्यांत असें म्हटल्यास ऐकणारास घोटाळा पडण्याचा संभव असल्यानें येथें यतीकडे दुर्लक्ष करून ' गुह्नु ' नंतर थांबलें पाहिजे. तसेंच केव्हां केव्हां एकाच्या वृत्तांत दोन दोन चरणांचा एक समास असतो अशावेळीं जर हे दांन्ही चरण एका श्वासांत स्पष्टपणें म्हणतां येणार असतील तर उत्तमच; नाहीतर जिथें अर्थ पुरा होत असेल, अशा ठिकाणीं पद्याच्या मध्येंहि यतीकडे लक्ष न देतां तसेंच पदाचे शेवटीं थांबावयाचें असतें, ह्या नियमाकडेहि दुर्लक्ष करून थांबण्यास हरकत नाही. उदाहरणार्थ—

गुञ्जत्कुञ्जकुटीरकौशिकघटाघूत्कारवत्कीचक—

स्तम्बाडम्बरमूकमौकुलिकुलः क्रौंचाभिधोऽयं गिरिः ।

एतस्मिन्प्रचलाकिनां प्रचलतामुद्वेजिताः कूजितै—

रुद्रेलुन्ति पुराणरोहिणतस्कन्धेषु कुम्भीनसाः ॥ <sup>२९२</sup>

ह्या ठिकाणीं एका श्वासांत पहिलें पद म्हणतां आलें तर उत्तमच. पण नाहीतर यतीवर थांबावें लागेल. यतीप्रमाणें थांबावयाचें म्हटल्यास पहिल्या चरणांत ' घटा ' इथें थांबणें प्राप्त होईल आणि घूत्कारवत्कीचक हें एकदम म्हणावें लागेल. पण घूत्कारवत्कीचक एकदम म्हटलें कीं एकणाराला त्याचा अर्थ-बोध होणार नाही. म्हणून इथें एकदम सर्व पद म्हणतां येत नसल्यास गुञ्जत् पासून घूत्कारवत् इतके शब्द एकदम म्हणणेंच योग्य होईल.

५१ ह्या विरामा संबंधीं व विशेषतः पद्यांतील विरामाविषयीं वर दिल्याप्रमाणें ज्या सूचना दिल्या आहेत त्या वरून पूर्वीं प्रत्येक पद्य गात गात म्हणत नसत असें वाटतें. कारण पद्यें तालसुरावर म्हणावयाचीं असतांल तर वृत्तांतील यतीकडेच अधिक लक्ष द्यावें लागेल. वरील विधानाला नाट्यसूचनांतहि आधार सांपडतो. कारण प्रत्येक पद्याचे आरंभीं 'इति गायति' ही सूचना नसून, जेव्हां प्रत्यक्ष गावयाचें असेल तेव्हांच तेथें त्या श्लोकापूर्वीं 'इति गायति' ही नाट्यसूचना दिलेली आढळते. उदाहरणार्थ मालविकामिमित्रांत जेव्हां परीक्षा देण्याकरितां गणदास मालविकेला गायला सांगतो तिथेंच फक्त इति गायति असें म्हटलें आहे. तसेंच अभिज्ञानशाकुन्तलाच्या प्रस्तावनेंत सूत्रधार नटीस 'तदिममेव तावदचिरप्रवृत्तमुप-

भोगक्षमं ग्रीष्मसमयमधिकृत्य गीयताम् । असें सांगतो तेव्हां नदीच्या तोंडीं असलेल्या श्लोकापूर्वी, इति गायति, अशी सूचना आहे. ह्या सर्वांवरून संस्कृत नाटकांत जिथे गायति अशी सूचना असेल तेव्हांच तो श्लोक किंवा पद्य गाऊन म्हणत असतील, व बाकी सर्व साधारण पद्ये पाठ्याप्रमाणे साध्या आवाजांत म्हणत असतील, असें म्हणण्यास हरकत नाही. अशी पद्धत असल्यामुळे पूर्वीचीं पद्ये नटाचें गानप्रावीण्य दाखविण्याकरितां नसत, अर्थोपक्षेपक असत, अशी पूर्वी पाठ्याचे आरंभी जी कल्पना काढली आहे, ती बरोबर असावी असें वाटतें. नाटकांत गद्यापेक्षां पद्याला महत्त्व जास्त कां ? ह्या प्रश्नाचाहि वरील अनुमानावरून उलगडा होतो. संस्कृत भाषेत सामान्य दृष्टानें पाहिलें असतां छापण्याची कला नसल्यामुळे म्हणा, पद्यें लक्षांत ठेवण्यास सोपीं जातात म्हणून म्हणा, किंवा पद्यांत थोड्या शब्दांनीं पुष्कळ अर्थ व तोहि सहज सुंदर रीतीनें व्यक्त करून देण्याचें सामर्थ्य असतें म्हणून म्हणा, गद्यापेक्षां पद्यालाच विशेष महत्त्व दिलें जात असें. त्यामुळे नाट्यकवीनें आपल्या नाटकांतील बराचसा भाग विशेषतः जास्त महत्त्वाचा 'रसभावोपबृंहित' कथाभाग पद्यांतच लिहिल्यास त्यांत आश्चर्य काय ? हल्लींच्या मराठी नाटकांत वरीलप्रमाण अर्थोपक्षेपक पद्ये घालण्याची पद्धत जाऊन नटाचें गानकौशल दाखविण्याकरितां म्हणूनच पद्ये घानलीं जातात व काहीं जरी अर्थोपक्षेपक असलीं, तरी हल्लीं दर एक पद्य रागदारीत म्हणण्याची पद्धत सुरू झाली असल्यानें कित्येक वेळां नट काय शब्द उच्चारित आहे, हें ऐकूहि येत नाही. त्यामुळे तें पद्य रसपोषक होण्याचे ऐवजीं रसापकर्षकच होतें. अशा तऱ्हेची रसहानि होऊं नये म्हणूनच पूर्वी नाटकांत असणारीं पद्ये साध्या आवाजांत म्हणण्याची व गायन, वादन, नर्तन या ललित गोष्टी दोन अंकांमधील अवकाशांत स्वतंत्रपणें घालण्याची पद्धत ठेविली असावी. पूर्वीच्या ह्या पद्धतीचा मूळ उद्देश लक्षांत न घेतां, नाट्याला पोषक म्हणून गायन घालण्याचे ऐवजीं गायनाकरितां म्हणूनच गायन घातलें जातें, तें तसें निदान म्हटलें तरी जातें. पण गायनाचें हें भलतेंच स्तोम न माजवितां सन्या नाट्यकलेस जर महत्त्व द्यावयाचें असेल, तर रसहानि होत असेल तेथें तरी गायन अजीबात गाऊन, अर्थदर्शक पद्ये साधीं म्हणणेंच इष्ट आहे. विच्छेदाचें वर्णन करतां करतां ही गोष्ट इथें सांगणें जरी अप्रासंगिक वाटलें, तरी तिला बरेंचसें महत्त्व असल्यामुळे व वाचिक अभिनयांत रसहानि होऊं नये, म्हणून पूर्वीचे नट विराम वगैरे गोष्टींची किती काळजी घेत असत याची दर्शक असल्यामुळे ही इथें सांगितली आहे.

५२ अर्थबोध न झाल्यानें रसहानि होण्याची भीति किती वाढत असे, याचें आणखीहि एक निदर्शक आहे. तें म्हणजे एकसामासिक पदांतलिहि भिन्नभिन्न शब्द जितके निरनिराळे ऐकूं येतील असें म्हणणें हें होय. असें म्हणण्याचा प्रसंग विशेष-

करून संधि झालेल्या ठिकाणचि येतो व संधींतहि जेव्हां ए, ऐ, ओ, औ हे स्वर मिळून संधि झालेला असतो, तिथें ही गोष्ट प्रामुख्यानें लक्षांत ठेवून संयुक्त स्वर अधिक लांबवून म्हणावा लागतो.<sup>२९३</sup> उदा०—

‘ स एवायं तस्यास्तदितरकरौपम्यसुभगः । <sup>२९४</sup>

येथें ‘ करौपम्य ’ यांतील औकार साधा म्हटला तर करौ असें द्विवचनीं पद सरुद्धर्शनीं वाटण्याचा संभव आहे. पण हाच औकार जर किंचित् लांब ओढून म्हटला तर कर औपम्य अशीं पदे स्वरपणे ऐकुं येतील व अर्थांत घाटाळा उडणार नाही.

५३ ह्या पाठ्यांगांचा निरनिराळ्या रसांत पुढील प्रमाणें उपयोग करावा. हास्य व शृंगार रसांत अर्पण, विच्छेद, दीपन व प्रशमन यांचा विशेष उपयोग होतो. करुण, वीर, रौद्र व अद्भुत रसांत विसर्गशिवाय बाकी सर्व अंगांचा उपयोग होतो. बीभत्स व भयानकांत विसर्ग व विच्छेद हे बरेचसे उपयोगांत येतात.

५४ हल्लींच्या काळीहि ‘ वक्तृत्वकला ’ ह्या विषयांवरील ग्रंथांत न सांपडणारे असे हे शब्द व वाक्य उच्चारण्या संबंधी वेळोवेळीं सांगितलेले भिन्नभिन्न स्वरभेद वाचले म्हणजे इतक्या सूक्ष्मपणें पाठ्याचा—वाचिक अभिनयाचा—विचार करणाऱ्या शास्त्रकारांबद्दल कौतुक वाटल्याशिवाय रहात नाही.



## प्रकरण ८ वे.

.....

### वस्तु.

कार्योपक्षेपमादौ तनुमपि रचयंस्तस्य विस्तारमिच्छन्-  
बीजानां गर्भितानां फलमतिगहनं गूढमुद्भेदयंश्च ।  
कुर्वन्बुध्या विमर्शं प्रसृतमपि पुनः संहरन्कार्यजातं  
कर्ता वा नाटकानामिममनु भवति क्लेशमस्मद्विधो वा ॥

१ वस्तु हा शब्द वस् म्हणजे रहाणे या संस्कृत धातपासून निघाला आहे. ह्या शब्दाचा मूळ अर्थ रहाण्याचें ठिकाण अथवा घर हा होय. उदाहरणार्थ कपिल वस्तु हें नांव याच अर्थावरून पडलें आहे. पण नाट्यशास्त्रांत वस्तु याचा अर्थ व्यापकरीत्या करून त्याचा प्रयोग केला पाहिजे. ज्याप्रमाणें एकाद्या मनुष्याच्या अगोचर असणाऱ्या अंगुष्ठमात्र जीवाचें रहाण्याचें ठिकाण त्याचें शरीर असतें, त्याप्रमाणें नाट्य ह्या केवळ नांवाचेंच असलेल्या नाटकाचें वस्तु किंवा कथाभाग हें शब्द-स्वरूपानें रहाण्याचें ठिकाण आहे. भरतानें वस्तु ह्या शब्दाऐवजीं कांहीं ठिकाणीं इतिवृत्त ह्या शब्दाचा प्रयोग करून त्याची वस्तूच्या वरील अर्थालाच अनुसरून 'इतिवृत्तं हि नाट्यस्य शरीरं परिकल्पितम्' अशी व्याख्या केली आहे. जीवाला ज्याप्रमाणें दृश्यस्वरूप शरीरामुळें प्राप्त होतें, त्याप्रमाणेंच नाट्याला कथानकाचे योगानेंच दृश्यस्वरूप प्राप्त होतें आणि हा कथाभाग कवीनें ज्याप्रमाणें सजविला असेल त्याप्रमाणें त्याचीं निरनिराळीं रूपें ओळखतां येऊन त्यांत भेद करतां येतात. पण हें शरीर, हा कथाभाग कोणत्या प्रकारें, कोणत्या प्रकारच्या नाटकांत सजवावयाचा असतो, हें पहाण्यापूर्वीं हा कथाभाग मुळांत कसा व किती प्रकारचा असतो, याचा आधीं विचार करूं.

२ कोणत्याहि नाटककारानें नाटक लिहिण्यास आरंभ केला, कीं त्यानें वर्णन करण्यास आरंभ केलेली गोष्ट एक तर पौराणिक किंवा ऐतिहासिक असते, नाहीं तर त्यानें ती आपल्या कल्पनेनेंच बसविलेली असते अथवा तिचा कांहीं भाग ऐतिहासिक व कांहीं भाग काल्पनिक असूं शकतो. कोणतेंहि नाटक घेतलें तरी त्यांतील वस्तु-वर्ण्य वस्तु-ह्या तीन प्रकारांपैकीं कोणत्याना कोणत्या तरी प्रकारांत आलीच पाहिजे आणि म्हणूनच वर्ण्य वस्तूचे अथवा कथाभागाचे

ऐतिहासिक, काल्पनिक व मिश्र, असे तीन भेद पडतात.<sup>१</sup> नाटकाच्या वर्ण्य वस्तूचे ज्या प्रमाणें हे तीन भाग पडूं शकतात, त्याचप्रमाणें कोणत्याहि काव्याच्या अथवा कादंबरीच्याहि वर्ण्य वस्तूचे असेच भाग पडतात. पण या कथाभागांतील कुठल्या काळापासून कुठल्या काळाचें वर्णन आपणास करावयाचें आहे, हें जितक्या काळजपूषक एकाद्या नाटककाराला ठरवावें लागतें, तसें कादंबरीकाराला किंवा कवीला ठरवावें लागतेंच, असें नाहीं. रामायण, महाभारत इत्यादि सारखां काव्ये लिहिणाऱ्या कवींस ह्या गोष्टीकडे लक्ष देण्याचें कारणच पडलें नाहीं. पण नाट्यकार जर असें करूं म्हणेल, तर त्याला तें करणें शक्य नाहीं. त्यानें आपल्यांतील व कवींतील किंवा कादंबरीकारांतील हा फरक नेहमीं लक्षांत ठेविला पाहिजे. कादंबरीकार किंवा कवी कोणताहि विषय घेऊन मजीस येईल त्याप्रमाणें त्याचें वर्णन करीत असतो. आपलें वर्णन उत्तम कसें दिसेल, लोकांना तें कितपत रुचेल, त्यांच्या मनावर त्याचा ठसा चांगल्या तऱ्हेनें उमटेल कीं नाहीं, एवढ्याच गोष्टींकडे त्याला लक्ष द्यावें लागतें. मग तसें करण्यांत तो ग्रंथ केवढाहि मोठा झाला तरी, किंवा कितीहि लहान झाला तरी, त्याला पर्वा नसते. मोठा ग्रंथ झाल्यास त्या काव्यग्रंथाला लोक महाकाव्य म्हणतील, लहान झाला तर नुसतेंच काव्य म्हणतील. मोठा ग्रंथ असेल तर रसिक तो ठेऊन ठेऊन फुरसती-प्रमाणें वाचतील, बरें लहान असेल, तर बसल्या बैठकींत वाचतील. म्हणून कवीला आपला ग्रंथ केवढा मोठा होत आहे, हा वाचण्यास फार वेळ लागेल किंवा काय या गोष्टीचा विचार करण्याचें कारण नसतें. हा लोकांना उत्तम कसा वाटेल एवढी एकच गोष्ट त्याला पहावयाची असते. पण नाटककाराला ही एवढीच गोष्ट पाहून चालत नाहीं. त्याला ही गोष्ट तर बघावी लागतेच लागते. पण त्याच्याच जोडीला व तितकेंच महत्त्व देऊन, आपली रूति किती वेळांत करून दाखवितां येईल, याचाहि विचार करावा लागतो. कारण नाटक हें जरी दृश्य किंवा श्रव्य काव्य असलें तरी तें श्रव्यापेक्षां दृश्यच विशेष आहे. नाटक रचणाऱ्याचा मुख्य उद्देश तें वाचकांनीं वाचावें, हा नसून तें केलेलें पाहून त्यांतील रसास्वाद घ्यावा, असा असतो. आतां नाटक जर अतिशय लांबच लांब असेल तर तें एकाच बैठकींत करून दाखविणें अशक्य होऊन तें हप्त्याहप्त्यानें करून दाखवावें लागेल. बरें, तें तसें करून दाखविलें तर प्रेक्षकांचीं मनं व्यय होऊन त्यांच्या मनाची एकतामता न होऊन त्यापासून रसोत्पत्ति होणार नाहीं आणि असें झालें म्हणजे नाटककाराचा मुख्य हेतु सिद्धीस जाणार नाहीं. बरें, याच्या उलट कथाभाग अगदीं लहान असेल तर रसाचा परिपोष करण्यास वाव न मिळून रसपुष्टि होणार नाहीं. म्हणून नाटकाचा कथाभाग प्रेक्षकांना पहाण्यास व नटांस अभिनय करून

दाखविण्यास कंटाळवाणा तर नाहीच पण आनंददायी होईल, इतक्याच बेताचा घेतला पाहिजे.

३ हा बेत साधणें अत्यंत कठिण काम आहे, यांत शंका नाही. सर्कशींत एका दोरीवरून पायगाडी चालविणाऱ्याला ज्याप्रमाणें जरा इकडे तिकडे कलतां येत नाही, त्याप्रमाणें नाटककाराला ठरवून घेतलेला कथाभागहि जरा जास्त विस्तृतपणें मांडतां येत नाही किंवा थोडक्यांत आटोपतां येत नाही. विस्तृत केल्यास रसहानीची भीति, तर संक्षिप्त केल्यास तुटक वाटून रसपरिपोष न होण्याची भीति. तेव्हां ह्या बाजूला किंवा त्या बाजूला न कलतां त्यास आपली नाट्यवस्तुरचना थोडक्यांत पण सुसंघटित व सरस होईल, अशीच करावी लागते. वस्तुरचना अशी करण्यासाठीं प्रथम त्यास आपल्याला कोणत्या भागाचें, कोणत्या कालापासून कोणत्या कालापर्यंत वर्णन करावयाचें आहे, तें ठरवावें लागतें. नंतर त्यांतील सरस गोष्टी कोणत्या आहेत व नीरस गोष्टी कोणत्या आहेत ह्या नीटपणें लक्षांत घेऊन नीरस गोष्टींना संक्षेप द्यावा लागतो व त्यांपैकीं जर कांहीं गोष्टी मांडणें अत्यावश्यक असेल, त्या मांडल्या नाहीत तर कथानकाच्या सांखळीचा दुवा तुटून ती विस्कळित होत असेल, तर त्या गोष्टींची शक्य तितकी छाटाछाट करून त्या शक्य तितक्या थोडक्यांत घालाव्या लागतात. कुशल मालाकार ज्याप्रमाणें निरनिराळ्या प्रकारचीं फुलें, पानें, घेऊन योग्य ठिकाणीं योग्य तें फूल व पान घालून सुंदर रचनेनें त्याच फुलांना व पानांना तो एक प्रकारची विशेष शोभा आणतो, त्याचप्रमाणें उत्तम नाटककार निवडून घेतलेल्या कथाभागांतील प्रसंगांत संक्षेप व छाटाछाट करून राहिलेल्या प्रसंगांची सुसंघटित, सरस व सुबक अशी मांडणी करीत असतो.

४ ही मांडणी करतांना नाटककारानें मनोरंजन एवढेंच ध्येय-हेतु-पुढें ठेऊन चालत नाही. जनमनोरंजन करतां करतांच लोकांस कांहीं तरी तत्व शिकविण्याची संधि त्यानें गमविणें योग्य नाही. वैदिक धर्माप्रमाणें मनुष्यानें जन्मास येऊन धर्म, अर्थ, काम व मोक्ष हे चार पुरुषार्थ साधावयाचे असतात. तेव्हां ह्या चार पुरुषार्थांचा त्याला केव्हांहि विसर पडणें योग्य नव्हे. विशेषतः जेव्हां शेंकडों लोकांना नाटकासारख्या मनोरंजक गोष्टीनें आनंद प्राप्त करून द्यायची असते, तेव्हां तर त्यानें तें विसरणें अगदींच अयोग्य होईल. आपण स्वतः ते पुरुषार्थ विसरल्यानें नाटककार एक आपल्याच कर्तव्यांत चुकेल, पण आपल्याबरोबर आनंदाच्या भरांत तो जर दुसऱ्यांनाहि तीं विसरावयास लावील तर त्याच्या चुकीचें त्याच्या शिरावरील ओशें अधिकच वाढेल. ह्या चार कर्तव्यांपैकीं मोक्ष तर कांहीं नाटकाच्या साहाय्यानें लाभणार नाही. तेव्हां राहतां राहिलेल्या तीन कर्तव्यांपैकीं एक, दोन,

किंवा तीन, कशीहि कर्तव्ये डोळ्यापुढे ठेऊन त्याने त्या नाटकाच्या द्वारे प्रेक्षकांस त्यांचा बोध केला पाहिजे. अशी तऱ्हेने खेळत खेळवीत, हंसत हंसवीत, कर्तव्य शिकविले असता त्या शिकविण्यांतील कटुपणा कमी होऊन, ते उत्तम तऱ्हेने कथानकांत गोविले असल्यास शर्करावगुंडित कटु औषधाप्रमाणे, त्याचा तो कटुपणा मुळीच न भासून, प्रेक्षक त्यापासून जे उत्तम धडे घेतील, ते इतर मार्गांनी घेतलेल्या नैतिक धड्यां पेक्षा जास्त जोराने मनावर ठसतील. म्हणून नाटककाराने आपला कथाभाग मग तो ऐतिहासिक असो, काल्पनिक असो, की मिथ असो, तो सांगतां सांगतां आपणांस विशिष्ट पुरुषार्थ साध्य करून घेण्याचा मार्ग दाखवावयाचा आहे, हे लक्षांत ठेऊन त्या दृष्टीने कथाभागातील प्रसंगांची जुळणी करावी.

५ कथानकाची जुळणी करतांना वर सांगितलेल्या तीन गोष्टींपैकी कोणत्या तरी एकीस प्राधान्य देऊन दुसऱ्यांस गौणत्व द्यावे व ते सुद्धा ते दुसरे फल घालून जर प्रधानफलाचा परिपोष होत असेल, तरच. याचे ऐवजी एकच व्यक्तीची दोन फले मिळविण्याची धडपड चालली आहे असे, अथवा दोन भिन्न नायक नायिकांची दोन फलांकरितां खटपट चालली आहे, हे दाखविण्याचा जर एकाद्या नाटककर्त्याने प्रयत्न केला, तर त्याला आपला कथाभाग विस्तृत करावा लागून पात्रेहि पुष्कळशी ध्यावी लागतील व कशी तरी लटपट करून शेवट गांठावा लागेल. अशा स्थितींत हरिभाऊ आपट्यांच्या कादंबरींतील पुष्कळ पात्रे जशीं मध्येच लोंबकळत रहातात, तसें होण्याची फार भीति आहे. शिवाय दोन नायक-नायिकांना जवळ जवळ सारखेंच महत्त्व दिले म्हणजे एकच उठून दिसून त्याने आपल्या मनावर जो विशेष प्रकारचा परिणाम घडून यावयास हवा, तो तसा घडून येत नाही. उदाहरणार्थ गडकऱ्यांचे भावबंधन हे नाटक वाचीत असतां यांतील मुख्य नायक नायिका कोण, या नाटकापासून गडकऱ्यांना काय शिकवण यावयाची आहे, याचा इतका कांहीं घोंटाळा पडतो, कीं रसिकाचे मन रसानंदांत मग्न होण्याऐवजी असल्या शुष्क गोष्टींकडे खेंचले जाते. या नाटकांतील, दुसऱ्याला टाकून बोलले असतां भोगावीं लागणारी त्याचीं फळे, ही मुख्य शिकवण आहे व ही लतिका व घनश्याम यांच्या द्वारे कर्त्याला शिकवावयाची आहे. पण या मुख्य गोष्टीबरोबर त्यानें मालतीचे इतके मोठे कथानक घातले आहे कीं, कर्त्याला मालतीच्या द्वारे विनयाने, निःस्वार्थबुद्धीने, आपल्या धर्मास अनुसरून केलेली सेवा ईश्वराचे घरी कशी रुजू होते व तो अशा माणसाचे कसे इष्ट साधून देतो, ही शिकवण यावयाची आहे कीं काय असे वाटते. तसेच आरंभी आरंभी नाटकांतील

मुख्य नायिका लतिका वाटते, पण घनश्यामाची लाथ खाऊन आपल्या वाणीच्या पाषाणें प्रायश्चित्त भोगलेल्या तिला जी इच्छित वस्तूची प्राप्ति होते, ती प्रायश्चित्त घेऊन पुनीत झाल्यानं, कीं मालतीरूपी देवतेच्या तपश्चर्येनं, हें कोडें उलगाडत नाहीं. म्हणून एकाच काळीं व एकाच वेळीं दोन फलें साधून घेण्याचा प्रयत्न करूं नये. दुसरें फल गौण ठेवावें. हें गौण असूनहि मुख्य फलाचा काहींच परिपोष होत नसेल तर मात्र त्याला मुर्कीच स्थान न देतां अजीबात काढून टाकावें, नाहींतर गडकऱ्यांच्या 'एकच प्याला' नाटकासारखी स्थिति व्हावयाची. ह्या नाटकांत त्यांना मयपानाचे दुष्पणिगाम दाखवावयाचे आहेत व ते त्यांनीं उत्तम प्रकारें दाखविलेहि आहेत. पण या नाटकांत एके ठिकाणीं रामलालला शरद्विषयीं एकदांच कां होईना पण शिवलेली कुवासना, हा भाग त्यांनीं कोणत्या उद्देशानें घातला असावा, याची कांहीं कल्पना करतां येत नाहीं. कारण हा प्रसंग अजिबात गाळला तरी नाटकांत कांहीं चुकल्यासारखें वाटावयाचें नाहीं, कां कोणत्याहि रीतीनें बाध येणार नाहीं. नाटकांतील प्रत्येक पात्र व त्यांतील प्रत्येक प्रसंग हे असे असावेत कीं ते गाळणें तर राहोच, पण इकडेतिकडे लक्ष गेलें किंवा त्यांत थोडा फरक केला, तरी त्यानें नाटकाची शोभा कमी झाली पाहिजे. पण इथें तर नाटकाची शोभा कमी तर होणार नाहींच, पण उलट रामलालच्या स्वभावानुसार मुद्दाम उडविल्याप्रमाणें भासणारा शितोडा गेलेला पाहून मनाला एक प्रकारचें बरेंच वाटे. बरें रामलालच्या द्वारें जगांत कोणत्याहि योग्यतेचा मनुष्य स्त्रीसांनिध्यानें कसा बदलूं शकतो हें तत्त्व दाखवावयाचें आहे म्हणून तर त्याचा तसा पुढें किंवा मार्गे कोठेंच परिपोष केलेला नाहीं. तेव्हां कांहीं तरी प्रसंग मध्येंच घालून मुख्य कथानकाची शोभा न वाढवितां रामलालला जें उगीच ग्रहण लागतें, त्यापेक्षां दारूनें अधःपात झालेल्या सुधाकरालाच—दुसऱ्या एकाद्या स्त्रीबद्दल वाटलेली कुवासना दाखविली असती, तर त्यांत दारूबाजाचें अधःपतन दाखविण्याचा कर्त्याचा उद्देश जास्त प्रमाणांत सिद्धीस गेला असता.

६ फलप्राप्तीच्या संबंधीं वर ज्या दोन गोष्टी सांगितल्या, त्याप्रमाणें तिसरीहि एक लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट आहे. ज्याप्रमाणें हें फल एकच असावें त्याप्रमाणें तें ज्याला प्राप्त झाल्याचें दाखविलें असेल ती व्यक्तीहि एकच असावी. एकच फल किंवा कार्य अनेक व्यक्तींना अनेक मार्गांनीं मिळाल्याचें जर दाखविलें तर प्रेक्षकांचें मन एकाच फलांत, एकाच व्यक्तींत, एकाच गोष्टींत, व कथानकांत आकर्षून त्याचा रसानंद प्राप्त करून घेण्याचा जो नाटककर्त्याचा हेतु; तो साध्य होत नाहीं व कार्याचें क्षेत्रहि जास्त विस्तृत होऊन तें सरस व आटोपशीर करण्यास बराच त्रास पडतो. म्हणून नाटकांत मुख्य पात्र एकच ठेवून ती फलप्राप्ति त्यालाच कशी होते हें दाखवावें. नाहीं तर कें, गडकऱ्यांच्या पुण्यप्रभावाची स्थिति व्हावयाची.

रसिक बाचक किंवा रसिक प्रेक्षक हें बाचीत किंवा पहात असतां त्यांत गुंगून जातो यांत शंका नाही. पण यांत वसुंधरा व कालिंदी यांचीं चित्रें इतकीं कांहीं सारखीं रेखाटलीं आहेत कीं, या नाटकांतील एकटीच वसुंधरा नायिका आहे म्हटलें तर कालिंदीच्या दृष्टीनें अन्याय होईल असें वाटतें. दोघीहि पातिव्रत्याच्या, पतिभक्तीच्याच जोरावर आपलें कार्य करीत आहेत. एक आपलें पातिव्रत्य रक्षण करण्याकरतां आपल्या पोटच्या गोळ्याचाहि बळी देते तर दुसरीहि दुसऱ्या पतिव्रतेचें पातिव्रत्य राखण्याकरितां, आपल्या पतिदेवाचें अथःपतन वांचविण्याकरितां, आपल्या पोटच्या गोळा बळी देते. दोघींचीहि बीजें एकच, मार्ग एकच, व त्या बीजांचीं फलेंहि एकच, असें असल्यामुळें एकीचेंच असें चित्र उठून दिसून जो कांहीं प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम व्हावयाचा तो होत नाही, असें म्हणावेंसें वाटतें. दोन्हीहि नायिकांचीं चित्रें जर सुंदर उठविलीं आहेत तर असें वाटण्याचें कारण काय, असा प्रश्न येण्याचा संभव आहे. पण त्याला नित्य व्यवहारांतील दाखला दिला म्हणजे तो दूर होण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ आपण दोन कुटुंबें घेऊं. एका कुटुंबांत एकच पण जितक्या गुणांनीं युक्त असा असावासा वाटतो तितक्या गुणांनीं युक्त असा एकुलता-एक मुलगा आहे व दुसऱ्या कुटुंबांत वरच्या मुलाच्याच तोडीचीं, पण चार मुलें आहेत. अर्थात् चार मुलें आहेत म्हणून तीं त्या त्या आईबापांना नकोशीं होतील किंवा आवडणार नाहीत, अशांतली गोष्ट नाही. पण एकुलत्या एका मुलावर त्याच्या आईबापांचा जितका जीव असेल तितका चारांपैकीं प्रत्येकावर असणें शक्य नाही. कारण त्यांचें तें प्रेम एकाच दिशेनें एकाच ओघांत वाहात नाही, तर चार ठिकाणीं विभागलें जातें व त्यामुळें एकुलत्या एक मुलाप्रमाणें त्यांचें तितकेंसें कौतुक होत नाही. तशीच स्थिति पुण्यप्रभाव पहातांना प्रेक्षकांची होते. त्यांना वसु व कालिंदी दोघीहि आवडतात, पण नायिकेच्या दृष्टीनें, वसु जर एकटीच असती, कालिंदी आपल्या गुणांनीं तिची भागीदारीण नसती, तिला सर्व प्रेक्षकांचीं मनें अविच्छिन्नपणें आपणाकडे ओढून घेतां आलीं असतीं, तर तिचा प्रभाव याहून जास्त खुलून दिसला असता.

७ साध्य फल एकच असो कीं त्याला अगंभूत असें दुसरें फल असो, तें साध्य करून घेण्यास परिश्रम करावेच लागतात. 'नानाश्रान्तस्य सख्याय देवाः' या तत्वाप्रमाणें फलप्राप्तीस अडथळे येऊन ते दूर करण्यांतच मनुष्याचें मनुष्यत्व आहे. फलप्राप्तीच्या मार्गांत अडथळे असतात, आयुष्यक्रमांत दुःख असतें, म्हणूनच तर आयुष्यांत मौज आहे. मनुष्याला जर कांहींच दुःख नसेल, त्याच्या मार्गांत जर कांहींच अडथळे नसतील, तर त्याला स्वतःचें आयुष्यच कंटाळवाणें होईल व आपल्याला कांहीं दुःख नाही याचेंच त्यास वाईट वाटून, रासेलस प्रमाणें तो दुःख कुठें मिळेल म्हणून त्रिखंड धुंडू लागेल. अडथळे येऊन दूर करण्यांत, मनुष्याला जितका आनंद होतो, तितका अडथळाच नसेल तर त्याला होणार नाही व लोकां-

नाहीं त्याच्या चरित्राविषयी कुतूहल वाटणार नाही. काळोखा शिवाय उजेडाचें महत्त्व नाही. सूर्याच्या प्रसर तापाशिवाय शीतल छायेला महत्त्व नाही. म्हणून निरनिराऱ्या संकटांतून मार्ग काढण्याची मनुष्याची आवड-म्हणजे दुःखें भोगण्याची त्याची स्वाभाविक वासना पाहून, दुखानें सुखाची किंमत कशी कळून येते तें जाणून, जात्याच नयनमनोहर असणारा चंद्र आपल्यावरील डागानें अथवा आपल्या भोंवती पडलेल्या सव्यानें अधिकच शोभायमान कसा होतो हें ध्यानांत आणून, प्रसंग पडला असतां प्रसंगावधानता, कार्यतत्परता इत्यादि गुण कसे स्फुरण पावतात हें ओळखून, कवीनें मुख्य नायकावर अशीं दुःखें आलेलीं दाखवावीत कीं त्यास कार्य-स्फूर्ति होऊन त्याचें बुद्धिकौशल्य, त्याची शालीनता, त्याचें शौर्य, त्याची भूतदया, त्याचें वैभव, त्याचें दानृत्व इत्यादि लक्ष्मी सरस्वती प्रमाणें कचित्तच एकत्र दिसणारे त्याचें गुण उत्कृष्टतेनें खुलून दिसतील आणि त्याला साध्य झालेलें फल पाहून प्रेक्षकांना मनापासून आनंद होईल.

८ सुखस्थानन्तरं दुःखं दुःखस्थानन्तरं सुखम् ।

द्वयमेतद्वि जन्मनामलंघ्यं दिनरात्रिवत् ॥

याप्रमाणें अपरिहार्य असलेलीं दुःखें किंवा संकटे या जगांत तीन स्वरूपांची असलेलीं आढळून येतात. कोणाला पंचमहाभूतांपासून दुःख भोगावें लागतें, तर कोणाला त्याच्या नाशिवानें दुःख भोगावें लागतें, तर कोणाला मानसिक तापाच्या रूपात दुःख सहन करावें लागतें. पैकीं पहिल्या प्रकारच्या दुःखास आधिभौतिक दुःख, दुसऱ्या प्रकारच्या दुःखास आधिदैविक दुःख व तिसऱ्या प्रकारच्या दुःखास आध्यात्मिक दुःख असें म्हणतात. पैकीं आधिदैविक म्हणजे नाशिवानें किंवा देवतांच्या कोपानें एखाद्यास दुःखें झालीं असतील तर, अथवा आध्यात्मिक किंवा जड सृष्टीच्या बाहेरून दुसऱ्या अज्ञेय कारणांनीं दुःखें झालीं असतील तर, आपल्याला त्या मनुष्याविषयी कींवा वाटेल यांत शंका नाही. तसेंच त्या प्रसंगांतूनहि त्यानें आपली उन्नति करून घेतली तर त्याचे बद्दल आपणांस कौतुक वाटेल, यांतहि तिळमात्र संशय नाही. पण या दोन्ही प्रकारच्या दुःखाचीं कारणें आपणास अज्ञेय असल्यानें त्या कारणांबद्दल जसा सात्विक संताप यावयास पाहिजे व त्याच बरोबर त्या दुःख भोगणाऱ्या मनुष्याबद्दल आपल्यास जसे सात्विक प्रेम वाटावयास पाहिजे, तसे वाटणार नाही. 'त्यानें पूर्वजन्मीं कांहीं कर्मे केलीं असतील त्याबद्दल भोगतो आहे बिचारा दुःख' एवढेच उदार आपल्या तोंडून निघतील. पण ज्या वेळेस त्या मनुष्याच्या दुःखाला करणीभूत झालेली व्यक्ति आपल्या डोळ्यांसमोर असेल, त्यावेळीं त्या व्यक्तीच्या स्वार्थाची, दुष्टबुद्धीची, अहंपणाची आपणास चीड येऊन, तीं दुःखें ज्या मनुष्यास भोगावीं लागलेलीं दिसत असतील, त्याबद्दल आपल्याला सहानुभूति व प्रेम वाटूं लागतें, जितक्या मानानें दुष्टाच्या दुष्टपणाची जास्त चीड, तितक्या मानानें तो

दुष्टपणा ज्यांना जाचक झाला असेल, त्या सज्जनांच्या सज्जनतेबद्दल जास्त सहानुभूति. म्हणून नाटक कर्त्यानें मनुष्यावर येणाऱ्या या त्रिविध दुःखांचा नीट विचार करून प्रेक्षकांच्या मनावर परिणाम कारक होतील अशीं आधिभौतिक दुःखेंच विशेषें करून घालवीत व तींहि एकाद्या मनुष्यानें घडवून आणलेलीं दाखवीत. ज्या मनुष्याकडून तीं दुःखें आलेलीं दाखवावयाचीं असतील, तो मनुष्य चांगला कर्तव्यगार, शहाणा, धूर्त, पण नायकावर कांहीं तरी कारणानें चिडून गेल्यानें त्याच्या बाईटावर उठलेला, त्याला पाण्यांत पाहणारा, त्याची सर्वप्रकारें हेटाळणी करण्यास टपलेला, थोडक्यांत म्हणजे आपला सर्व शहाणपणा, सर्व शक्ति, नायकाच्या कार्यप्राप्तीच्या आड येण्याकरितां खर्ची घालणारा, असा दाखवावा. ह्या मनुष्यालाच नाट्यशास्त्रांत नायकाचा प्रतिस्पर्धी असें म्हटलें आहे.

१ दाण्याला कोंभ फुटण्यास जशी मातीच्या दडपणाची आवश्यकता आहे, तशीच त्याला जलाचीही आवश्यकता आहे, ही गोष्ट नाटककर्त्यानें लक्षांत ठेविली पाहिजे प्रतिस्पर्धी असल्याशिवाय मनुष्याचें तेज जागृत होत नाही, तें कसोट्यास लागत नाही किंवा त्याची प्रभाहि फांकत नाही, याविषयीं वाद नाही. पण एकाद्याला नुसतें संकटाखालीं दाबीत गेलें व त्याला कोणत्याहि दृष्टीनें कोणत्याहि प्रकारची मदत नसली, तर त्याचें काय होणार ? दाण्याला मातीचें दडपण असलें म्हणजे त्याला कोंभ फुटतो, एवढेंच लक्षांत घेऊन त्याला नुसत्या कोरड्या मातीखालीं दाबून टाकलें, तर त्याला कोंभ कसा फुटणार ? त्याला वेळोवेळीं पाणी हें मिळालेंच पाहिजे. त्याच प्रमाणें एकादा मनुष्य कितीहि कार्यदक्ष, कार्यकुशल, शूर व सर्वगुणांनीं संपन्न असला तरी तो एकटाच सर्व संकटांना तोंड देऊन त्यांचा नाश करूं शकत नाही. तो आपल्या गुणांनीं इतर लोकांचें नेतृत्व घेऊन त्यांच्याकडून काम करून घेईल व संकटांत न डगमगतां त्यांचा व आपला बचाव करून घेईल, फारच झालें तर त्यांच्यापेक्षां जास्त कर्तृत्व करूं शकेल. पण त्याला जर इतर कोणतीही मदत नसेल तर त्याच्या गुणांचें चीज कसें होणार ? शिवाजी शूर, युक्तिवाज, खंदा वीर होता यांत शंका नाही. पण त्याला आपलें कार्य साधण्या करितां दुसऱ्यांची मदत लागलीच. त्याला तानाजी, नेताजी सारखे पाठिराखे कोणी नसते, तर तो एकटा काय करूं शकणार होता ? तेव्हां ही वस्तुस्थिति लक्षांत घेऊन नाटकांत जसे संकटांत घालणारे तसे त्याला मदत करणारेहि कांहीं लोक दाखवावे लागतात. ह्या मदत करणाऱ्या लोकांचाहि प्रसंगानुसार वृत्तान्त घालावा लागतोच पण तो वृत्तान्त घालतांना नाटककर्त्यानें पुढील गोष्ट ध्यानांत ठेविली पाहिजे. हे लोक नायकाचे साहाय्यक आहेत, तेव्हां त्यांच्या वृत्तान्ताला गौणत्व दिलें पाहिजे, ही गोष्ट त्यानें केव्हांहि-



चुकून सुद्धा—विसरून जाणें योग्य नाहीं. यांचा वृत्तान्त ज्यामानानें नाटकांत त्यांचें कमी जास्त महत्त्व असेल, त्यामानानें घालावा, पण त्यांतच बाहून न जातां तो मुख्य कथानकाला पोषक होईल इतकाच घालावा.

१० ह्या गौण कथाभागाचा मुख्य कथाभागबरोबर बराचसा परिपोष झाला असेल तर त्यास पताका व हा अगदीं थोडक्यत सांगितला असेल तर त्यास प्रकरी अशीं नावे नाट्यशास्त्रांत दिली आहेत.<sup>१</sup> ह्या पताका व प्रकरीच्या भरांत मूळ कथाभाग जेव्हां दुसऱ्याबाजूस वहावत जातो व नाटककार त्याला मूळ कथाभागाकडे ओढून आणतो, तेव्हां ह्या प्रस्तुत गोष्टीकडे वळविण्याच्या क्रियेसच नाट्यशास्त्रकार बिन्दु<sup>१०</sup> असें म्हणतात. या प्रमाणें ज्या कारणानें फलप्राप्ति झालेली दाखविली असते तें बीज,<sup>११</sup> वर सांगितलेल्या बिंदु, पताका व प्रकरी या तीन गोष्टी आणि जें कार्य सिद्ध झालेलें दाखविलें असतें तें फल,<sup>१२</sup> या पांच गोष्टींस अर्थप्रकृति—कथाभागार्ची मूल तत्वे—असें म्हटलें आहे.

११ नाटकाचा कथाभाग ऐतिहासिक जरी असला तरी तो नाटकांत घालतांना जसा इतिहासांत घडला असेल, तसाच घालूं नये तर त्यांत स्वतःच्या कल्पनेनें कांहीं तरी नावीन्य उत्पन्न करून, कथाभागाच्या वर ज्या पांच अर्थप्रकृति सांगितल्या आहेत, त्यांत तो घालावा. उदाहरणार्थ शाकुन्तलांतील दुष्यन्त शकुन्तलेची गोष्ट पौराणिक व प्राचीन आहे. ती होती तशीच जर कालिदासानें घातली असती, तर ती आजजितकी मन आकर्षण करणारी झाली आहे, तितकी झाली नसती. स्वतःला लोकापवादापासून बचावण्याकरितां शकुन्तलेला टाकून बोलण्याचा दुष्यन्तावरील आरोप कायम राहून त्याला कमीपणा आला असता. पण तीच नायकाला कमीपणा आणणारी गोष्ट दुर्वासशापाच्या कल्पनेमुळे त्याचें गुणवर्धन करणारी झाल्यामुळे, दुष्यन्ताचा दोष शांकला जातो इतकेंच नव्हे, तर वाचकांना त्याच्याबद्दल कींवा वाटूं लागून त्याची भूमिका अधिक खुलून दिसते. यासाठीं नाटककारानें कथाभागांत थोडी तरी कल्पकता दाखविली पाहिजे. नाटकाचें नावीन्य यांतच आहे. म्हटलेंच आहे—

त एव पदविन्यासास्ता एवार्थ विभूतयः ।

तथापि नव्यं भवति काव्यं ग्रथनकौशलात् ॥

१२. जायते, वर्धते, विपरिणमते, अपक्षीयते व विनश्यति या पांच अवस्था प्राणिमात्रास जशा स्वाभाविक आहेत, तशाच कोणत्याहि कथाभागाच्या स्वाभा

विकर्षणें पुढील पांच अवस्था असतात. ( १ ) आरंभ, ( २ ) इष्ट वस्तु मिळवण्या-  
करितां केलेला प्रयत्न, ( ३ ) त्यांत अडथळे आलेले पाहून इष्ट गोष्ट मिळण्याचे  
बाबतींत उत्पन्न झालेली आशा निराशा, ( ४ ) अडथळे गेलेले पाहून त्याविषयी  
वाटणारी खात्री व शेवटी ( ५ ) फलाची किंवा इच्छित वस्तूची प्राप्ति. कार्याच्या ह्या  
पांच<sup>१३</sup> अवस्था आपल्या इकडेच शास्त्रकारांनीं मानल्या आहेत असें नाही. साधा-  
रणपणें कोणत्याहि भाषेतील नीटपणें रचलेलें कोणतेंहि नाटक पाहिलें, तर त्यांतहि  
अशाच पांच अवस्था दिसून येतील. म्हणूनच ह्यांना अगदीं स्वाभाविक अवस्था  
असें म्हटलें आहे. आंग्लभाषेतील नाट्यशास्त्रांतहि कथानक कशा तऱ्हेनें जुळ-  
वून लिहावें हें सांगत असतांना कथानकाचे ( १ ) Initial incident—where  
the conflict originates; ( २ ) Rising action, growth or com-  
plication—where the conflict increases in intensity and the  
outcome remains uncertain; ( ३ ) Climax, crisis or turning  
point—at which one of the contending forces is assured of  
its success; ( ४ ) Falling action, resolution or denouement  
—when success is marked out in stages and ( ५ ) Catastrophe  
or conclusion, where the conflict is brought to a close.  
ह्याप्रमाणें पांच<sup>१४</sup> भाग पाडले आहेत. ते आरंभ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति, व  
फलागम या नाट्यशास्त्रांतील पांच कार्यावस्थांशीं किती सट्टा आहेत हें वरवर  
पहाणारासहि दिसून येईल. ज्ञानाचें काय किंवा शास्त्राचें काय मूळ तत्त्व एकच  
असतें, मग तें ज्ञान काळ्या लोकांत असो कीं गोऱ्या लोकांत असो, पौरस्त्यांत  
असो वा पाश्चिमात्यांत असो.

१३ वर सांगितलेल्या पांच अर्थप्रकृतीनें युक्त असलेल्या कथानकास  
कार्याच्या ह्या पांच अवस्थांप्रत पोंचवितांना नाट्यवस्तूचे पांच विभाग पडतात.  
रूपकांत बोलावयाचें झाल्यास हीच गोष्ट अशी सांगतां येईल कीं पांच अर्थ-  
प्रकृतिरूपी डब्यांनीं युक्त असलेल्या या कथानकाच्या आगगाडीस कार्यावस्थारूपी  
पांच स्टेशनांस पोंचवितांना साहजिकपणेंच पांच टप्पे आक्रमावे लागतात. ह्या  
पांच विभागांस किंवा टप्प्यांसच संधि असें म्हणतात. हे संधि कार्याच्या पांच अव-  
स्थांशीं, कथानकाच्या आवश्यक असलेल्या पांच गोष्टींशी, योग्य प्रकारें संबंध  
जुळवून कथानकाचे डुवे सारखे व एकमेकांत निगडित करतात. हे संधि पुढील-  
प्रमाणें आहेत. ( १ ) बीजवर्णनापासून बीजास अंकुर येईपर्यंत मुरवसंधि<sup>१५</sup>, ( २ )  
मुखसंधीत दाखविलेला बीजांकुर कधीं दिसत असतां व कधीं न दिसतां एक

( १३ ) भा. ना. १९-७

( १४ ) Hudson-Shakespeare.

( १५ ) भा. ना. १९-३७

सारखा ज्यांत वाढत जातो तो प्रतिमुखसंधि,<sup>१६</sup> ( ३ ) त्यास फल येईल किंवा न येईल या आशेनिराशेन वाढलेला कथाभाग म्हणजे गर्भसंधि, ( ४ ) फलप्राप्ति जवळ आली असतां कांहीं तरी कारणानें त्यांत अडथळा उत्पन्न होऊन शेवटीं फलप्राप्तीची खात्री ज्यांत वाटते तो अवमर्ष किंवा विमर्षसंधि, व ( ५ ) सर्व गोष्टींचा समारोप करून इष्ट प्राप्तीचें वर्णन करणारा तो निर्वहण संधि. म्हणून कोणत्याहि नाटककर्त्यानें आपल्यास नाटकाचे द्वारे प्रेक्षकांस कोणती गोष्ट दाखवावयाची आहे, ह्या गोष्टीची प्राप्ति कोणास झालेली दाखवावयाची आहे, त्यामाणसाच्या आड कोणकोण येत आहेत, त्याला मदत कोणकोण करित आहेत हें सर्व ठरवून घेऊन, तें कथानक मांडण्याकरितां जरूर लागणाऱ्या गोष्टी लक्षांत घेऊन, कथानकाच्या पांच अवस्था निश्चित कराव्यात व त्यास लागणाऱ्या पंचसंधींचा नीट विचार करून नाटक रचण्यास आरंभ करावा.

१४ नाटक रचण्यापूर्वी कथानकाचा वरील प्रमाणें नुसता आराखडा काढून भागत नाही. हा आराखडा काढून झाल्यावर नाटककाराचें सर्वांत कठिण काम असतें, तें कथानकास आरंभ कसा करावा हें ठरविणें होय. कोणत्याहि गोष्टीस आरंभ करणेंच कठीण आहे. निबंध लिहितांना आरंभ कसा करावा हेंच ठरविणें सर्वांत किती कठीण असतें ही गोष्ट प्रत्येक लेखकाच्या परिचयाची आहे. एकदां सुरुवात होऊन त्या प्रवाहांत मन सांपडलें कीं मग भराभर कल्पना सुचतात, पण खरी अडचण आरंभांतच असते. शक्य तितक्या थोड्याशा शब्दांत पुढें दाखविल्या जाणाऱ्या कथाभागांची शक्य तितकी अधिक माहिती, कृत्रिमपणा यत्किंचित्हि भासूं न देतां स्वाभाविकपणें लोकांस देऊन, त्यांस या जगाची विस्मृति पाडून, त्यास 'तदानीं'न करून सोडणें सोपें काम नव्हे. आपल्याकडे कोणतेंहि कृत्य करण्यापूर्वी ईश्वराचें नामस्मरण करणें ही पद्धत आहेच. ह्या पद्धतीचा फायदा घेऊन, प्रारंभीचें मंगलाचरण व नंतरचा सूत्रधाराचा प्रवेश या दोन गोष्टी, वरील काम सुलभ करण्याकरितांच घालण्याची पद्धति आली असावी. ही पद्धत कशीहि पडो, तिचा नाटककारास उत्तम उपयोग होतो यांत शंका नाही. मंगलाचरणाच्या गायनांतील नादमाधुर्यानें प्रेक्षकांना या जगाची विस्मृति पाडून सूत्रधार अगदीं स्वाभाविकपणेंच त्यांस नाटकाच्या कालांत घेऊन जाण्याचा प्रयत्न करतो. त्यामुळे प्रेक्षकांस एकदम कालांतर व स्थलान्तर झाल्यासांखे वाटत नाही. आपण नाटक पहाण्यासाठीं आलों आहोंत, आपल्यासमोर नटवर्ग नाटक करून दाखवीत आहे, अमुक अमुक गोष्टीवर अमुक अमुक कवीनें हें नाटक रचलें आहे, इत्यादि गोष्टींचा विचार करित असतांना व

तत्कालीन परिस्थितीत त्याचें मन हळूहळू एकरूप होत असतांनाच कथानकाच्या प्रवाहांत त्यास नेऊन सोडणें सुलभ असतें. सूत्रधाराच्या प्रवेशांत सूत्रधारापाठोपाठच येणाऱ्या पात्राची सूचना केली म्हणजे प्रस्तावनेचें कार्य पुरें झालें, असें म्हणावयास हरकत नाही.

१५ सूत्रधारामार्फत मुख्यपात्रप्रवेशाची ही सूचना करण्याचे पांच प्रकार आहेत:-

( १ ) सगळ्यांत साधा सोपा मार्ग म्हणजे सूत्रधार बोलत असतां पडद्या-पाठीमागे मुख्य प्रवेशास सुरवात होऊन त्यांतील एकादा शब्द कानावर आल्यानें सूत्रधाराच्या बोलण्यांत अडथळा येऊन, त्यानें हा शब्द कोणाचा आहे, काय आहे हें प्रेक्षकांस सांगून, त्या मार्गानें प्रेक्षकांस मुख्य प्रवेशाची सूचना देणें हा होय. ह्या प्रकारास प्रयोगातिशेय असें म्हणतात. ह्यांन कवीस आपलें कोशल्य खर्ची घालावें लागत नाही हें खरें, पण त्यांत स्वाभाविकताहि तितकीशी दिसून येत नाही. ह्या प्रकाराचा भासानें विशेष उपयोग केला आहे. कालिदासाच्या विक्रमोर्वशीयाची व देवलांच्या लोकप्रिय शारदेची प्रस्तावना याच प्रकारची आहे.

( २ ) कथानकांतील पहिला प्रवेश ज्या काळांतील व वेळांतील असेल त्याचें वर्णन सूत्रधाराचे तोंडीं घालून त्या वर्णनानुरूप पात्रानें प्रवेश करणें ही दुसरी पद्धति होय. याला प्रवृत्तकें<sup>३</sup> असें म्हणतात. पण ह्या पद्धतींतील कालसाम्य वर्णन करणें इतकें सोपें नसल्यानें व यांत कृत्रिमताहि विशेष दिसत असल्यानें, ही पद्धति विशेषशी अंमलांत आली नसावी. सध्यां उपलब्ध असलेल्या नाटकांत तर ही दिसून येत नाहीच, पण जुन्या सर्व संस्कृत नाटकांतहि याच पुढील एकच उदाहरण सांपडतें.

आसादितप्रकटनिर्मलचंद्रहासः

प्रातः शरत्समय एष विशुद्धकान्तः ।

उत्त्राय गाढतमसं घनकालमुग्रं

रामो दशास्यमिव सम्भृतबन्धुजीविः॥

( ३ ) कथाभागास ज्या गोष्टीपासून आरंभ करावयाचा, त्या गोष्टीशीं सदृश अशी गोष्ट सूत्रधारानें आपल्या भाषणांत आणून शाकुन्तलांत दिल्याप्रमाणें 'ह्या दुष्यन्ताचें मन जसें हरणानें वेधून टाकलें आहे तसें माझे तुझ्या गाण्यानें टाकलें आहे, '

( २० ) भा. ना. २०-३३ ( २१ ) भा. ना. २०-३४ ( पा. भे. प्रवृत्त कालमाश्रित्य..... )

( २२ ) द. ३-१० टी. उदात्तराघव ( अनुपलब्ध )

असें सांगून जाणें व त्याप्रमाणें दुष्यन्तानें प्रवेश करणें, ही तिसरी पद्धत होय. ह्या पद्धतीसच अवलगिते<sup>३</sup> असें म्हणतात. दशरूपकारानें हेंच शाकुन्तलाचें उदाहरण प्रयोगातिशयाचें म्हणून दिलें आहे. ही चूक होण्याचें कारण त्यानें दिलेली प्रयोगा-तिशयाची सद्दोष व्याख्या हेंच असावें. ती व्याख्या सालीलप्रमाणें आहे.

एषोऽयमित्युपक्षेपात्सूत्रधारप्रयोगतः ।

पात्रप्रवेशो यत्रैषः प्रयोगातिशयो मतेः ॥

पण प्रयोगातिशयाचें एवढेंच लक्षण असेल, तर तें फार व्यापक होईल व साधारणपणें प्रत्येक प्रकारची प्रस्तावना यांतच येईल. कारण कोणत्याहि रीतीनें सुरुवात केली तरी सूत्रधार साधारणपणें जातां जातां हा पहा अमुक अमुक येत आहे, अशा प्रकारचा उल्लेख करतोच.

( ४ ) प्रस्तावनेचा चवथा प्रकार म्हणजे सूत्रधारानें आपल्या भाषणाचा ओष असा आणावयाचा कीं त्या भाषणांतील एकादें वाक्य तसेंच किंवा अर्थरूपानें घेऊन प्रथम पात्रानें प्रवेश करावा किंवा प्रथम येणाऱ्या पात्रास प्रवेश करतां यावा. ह्या प्रकारास कथोद्धाते<sup>४</sup> असें म्हणतात. वेणीसंहारांतील प्रस्तावना या प्रकारास अनुसरून आहे. कारण सूत्रधार 'स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुताः सभृत्याः' असें म्हणतो व या वाक्याचा अर्थ घेऊनच संतप्त झालेला भीमसेन "स्वस्था भवन्ति मयि जीवति धार्तराष्ट्रः ?" असा सवाल विचारीतच प्रवेश करतो.

( ५ ) शेवटील प्रस्तावनेची पद्धत म्हणजे उद्धाते<sup>५</sup>क ही होय. यांत सूत्रधारानें आपल्या संभाषणाच्या ओघांत एकादें श्लेषयुक्त वाक्य उच्चारवयाचें असतें व त्याचा श्लिष्ट अर्थ घेऊन पात्रानें प्रवेश करावयाचा असतो. मुद्राराक्षसांतील प्रस्तावना या प्रकारची आहे. ग्रहणाच्या बाबतीत सूत्रधार

क्रूरग्रहः स केतुश्चंद्रमसं पूर्णमण्डलमिदानीम् ।

अभिभवितुमिच्छति बलात्

इतकें म्हणतो न म्हणतो, तोंच चाणक्य 'आः ! क एष मयि स्थिते चन्द्रमभिवितुमिच्छति ।' अशी गर्जना करीत येतो. या ठिकाणीं त्यानें अर्थातच श्लिष्ट अर्थ घेतलेला आहे.

१६ ह्या पांच प्रकारांपैकी कोणत्याहि एका प्रकारानें सूत्रधारामार्फत पात्र-प्रवेशाची सूचना झाली कीं, मग कथाप्रवाह बीजारंभापासून फलप्राप्तीपर्यंत मुल,

( २३ ) भा. ना. १८-१५९ ( पा. मे. तच्चावलगितं नाम..... । )

( २४ ) द. ३-११ ( २५ ) भा. ना. २०-३२

( २६ ) भा. ना. १८-१५८ ( पा. मे. पदानि द्विगतार्थानि... । )

प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श व निर्वहण या पांच वळणांतून वाहात जावयाच्या व याच्या परिपोषांत पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें निवडक सरस अशाच भागांचें वर्णन असावयाचें, हें उघडच आहे. पण कथाभागांतील सर्वच भाग सरस नसल्यानें व नीरस भाग अजिबात गाळून टाकले असतां नाट्यवस्तूंतील एकसूत्रीपणा नष्ट होण्याची भीति असल्यानें, ते नीरस कथाभाग अगदीं थोडक्यांत व तेहि प्रत्यक्ष न दाखवितां एकाद-दुसऱ्या पात्राचे तोंडूनच त्यांचें ओस्सरतें वर्णन देऊन, सरस भागांचा सांधा बेमालूम बसवावा लागतो.

१७ हे नीरस कथाभाग सुचविण्याचे विष्कम्भक, प्रवेशक व चूलिका हे तीन प्रकार आहेत. पैकीं विष्कम्भक व प्रवेशक यांत फारच थोडा फरक आहे. दोहोंतहि मागें झालेल्या किंवा पुढें होणाऱ्या गोष्टींचें थोडक्यांत सार सांगितलेलें असतें खरें, पण प्रवेशक हा पहिल्या अंकाच्या आरंभी कधींच येऊं शकत नाहीं. दुसरा फरक म्हणजे विष्कम्भकांत नुसतीं मध्यम किंवा मध्यम व नीच पात्रें येऊं शकतात आणि प्रवेशकांत नुसतीं नीचच पात्रें असतात हा होय. पात्रांच्या या दोन प्रकारांवरून विष्कम्भकाचे दोन प्रकार होऊं शकतात. जेव्हां सर्व पात्रें मध्यमच असतील तेव्हां शुद्ध व जेव्हां मध्यम व नीच दोन्ही प्रकारचीं पात्रें असतील तेव्हां त्याला संकीर्ण म्हणतात. प्रवेशकांत नुसतीं नीच पात्रें असल्यानें अर्थातच त्याचे मुळांच भेद पडत नाहींत. उत्तररामचरित्रांतील दुसऱ्या अंकाचे आरंभी असलेला आत्रेयीवासंतीचा संवाद शुद्ध विष्कम्भक म्हटला जाईल; कारण दोन्ही पात्रें मध्यम प्रकारचीं व संस्कृत बोलणारी आहेत. पण विक्रमोर्वशीयाच्या तिसऱ्या अंकाचे आरंभी दिलेल्या भर-ताच्या दोन शिष्यांच्या संवादास तो संस्कृतप्राकृतमिश्रित असल्याकारणानें संकीर्ण विष्कम्भक असें म्हणावें लागेल. त्याच नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या आरंभी दिलेल्या चेटीविदूषकांचा संवाद प्राकृत भाषेंत असल्यानें तो प्रवेशकाचें उदाहरण म्हणून देतां येईल. आतां राहिलेला तिसरा प्रकार म्हणजे चूलिका होय. ह्यांतहि झालेली गोष्टच सुचविलेली असते. पण ती पडद्याचे बाहेर न येतां आडूनच कोणी तरी सुचवितें. महावीरचरित्राचे चवथ्या अंकाचे आरंभी पडद्याचे आतून “ भो भो वमानिकाः प्रवर्तन्तां मंगलानि ।

रुशाश्वान्तेवासी जयति भगवान्कौशिकमुनिः

सहस्रांशोर्वशे जयति जगति क्षत्रमधुना ।

विनेता क्षत्रारेर्जगदभयदानव्रतधनः

शरण्यो लोकानां दिनकरकुलेन्दुर्विजयते । ”

( २७ ) भा. ना. १९-१०५, १०६, १०८, १०९.

( २८ ) भा. ना. १९-१०७

असें सांगून रामानें परशुरामावर विजय मिळविल्याची माहिती दिली आहे. तेव्हां यास चूलिका म्हणतां येईल. हे तीनहि प्रकार मागें झालेल्या व पुढें होणाऱ्या गोष्टींचें निदर्शक असतात व नाटकांतील मुख्य कथाभाग पुढें वाढवितात.

१८ पण कधीं कधीं दोन अंकांतील कथाभाग असंडाहि असूं शकतो व त्यावेळीं मधील कोणताच भाग गाळला नसल्यानें व कथेचा संदर्भ सांगावयाची जरूर नसल्यानें या तीनहि गोष्टींचा उपयोग होत नाही. अशा वेळीं पूर्वीच्या अंकाच्या शेवटीं पुढील अंकाच्या आरंभीची सूचना करून ठेवतात व त्याचप्रमाणें पुढील अंकास सुरुवात होते. कधीं कधीं तर मागील अंकाचे शेवटीं असणारीं पात्रें तशींच्या तशींच पुढील अंकांत येऊन 'मागील अंकावरून पुढें चालू' म्हटल्याप्रमाणें पूर्वीच्या अंकाचे शेवटीं चाललेला कथाभाग पुढें चालू करतात. हापैकीं पहिल्या प्रकारास अंकमुखा किंवा अंकास्य व दुसऱ्याप्रकारास अंकावतार अशीं नावे नाट्यशास्त्रांत दिली आहेत. महावीर चरिताचे दुसऱ्या अंकाचे शेवटीं सुमंत्र प्रवेश करून तेथें आलेल्या लोकांस वसिष्ठ विश्वामित्र आपणांस बोलावीत आहेत असें रांगतो व ते कोठें आहेत व काय करीत आहेत, असें विचारल्यावरून ते महाराज दशरथाजवळ बोलत बसले आहेत, असें सांगून पुढील अंकाची सूचना देतो. नंतर पडदा पडून दुसरा अंक संपतो व तिसऱ्या अंकाचा पडदा उघडतांच प्रेक्षकांस सुमंत्रानें वर्णिल्या प्रमाणें महाराज दशरथाजवळ बोलत बसलेले वसिष्ठविश्वामित्र दिसतात. अंकावताराचें उदाहरण मालविकाग्निमित्रांतील देतां येईल. कारण या नाटकांतील दुसरा अंक पहिल्या अंकावरून तसाचे तसाच चालूं होतो. या दोहोंतील-अंकास्य व अंकावतारांतील-भेद अत्यन्त सूक्ष्म असल्यानें बरेचसे लोक हे दोन भेद मानीत नाहीत. साहित्यदर्पणकार तर अंकमुखाचें अगदीं निराळेंच असें एक लक्षण देतो. तो म्हणतो-

यत्रस्यादङ्क एकस्मिन्नङ्कानां सूचनासिला ॥

तदङ्कमुखमित्याहुर्बीजार्थख्यापकं च तत् ॥ ३१

म्हणजे त्याच्या मते ज्या अंकांत पुढील सर्व अंकांत होणाऱ्या गोष्टींचें थोडक्यांत सार सांगितलेलें असतें, तें अङ्कमुख होय. याचें उदाहरण त्यानें मालती माधवांतील पहिला अंक दिला आहे. कारण यांत कामन्दकी व अवलोकितेच्या संवादांत भूरिवसु कोण, मालती कोण, माधव कोण, कामन्दकीचें उद्दिष्ट कार्य काय

आहे, इत्यादींविषयी त्रोटक माहिती मिळून सर्व कथानकाचें सार कळून येतें. या दोन व वरील तीन गोष्टींसच नाट्यशास्त्रकार 'अर्थोपक्षेपक' असें म्हणतात.

१९ ह्या पांचांपैकी शेवटील दोन म्हणजे अंकास्य व अंकावतार, हे खरें पाहिलें तर अंकच असतां, यांना हीं नांवें देण्याचें कारण काय व त्यांतील कथानक जर सुसंचिद्ध असेल तर तें मध्येंच तोडण्याचें कारण काय, अशी सध्यांची मराठी नाटके पाहणारांस व वाचणारांस शंका येण्याचा संभव आहे. पण संस्कृत नाटकांतील विशिष्ट पद्धति लक्षांत घेतल्यास हीं नांवें देण्याचें व मध्येंच अंक बंद करण्याचें प्रयोजन सहज कळूं शकेल. संस्कृत नाटकांत जसे हल्लींच्या नाटकांत निरानेराळे प्रवेश घालण्याची पद्धति आहे तशी नव्हती. संस्कृत नाटकांत चूलिका, विष्कम्भक किंवा प्रवेशक मुख्य अंकास सुरुवात होण्यापूर्वी काय तो असे व तो झाल्यानंतर मुख्य अंकास सुरुवात होई. मृच्छकटिकासारख्या कांहीं नाटकांत तर ह्या गोष्टी नसतच. त्यांत एकदमच मुख्य अंकास सुरुवात केलेली असे. संस्कृत नाटकांत एकदां मुख्य अंकाला सुरुवात झाली म्हणजे रंगभूमीवरील पात्रें फक्त अंक संपल्यावरच जावीत असा नियम आहे.<sup>१९</sup> ह्या नियमामुळे एकदां अंकास सुरुवात झाली आणि मग जर दुसऱ्या स्थळांतील देखावा दाखवावयाचा असेल तर नाटककर्त्यास अंक समाप्त करण्याशिवाय दुसरा मार्गच नसे. त्यामुळे कथाभाग अखंड असला तरी तो अन्य स्थळांत दाखवावयाचा असल्यानें अंक बंदच करावा लागे. बरें तो अंक बंद केल्यावर पुढील अंकाच्या आरंभी कथाभाग अखंड असल्यानें प्रवेशक किंवा विष्कम्भक घालण्याची आवश्यकता नसे. प्रत्येक अंक कुठल्या स्थळां होत आहे हें सांगितल्याशिवाय अंकास सुरुवात करण्याची संस्कृत नाटकांची पद्धति नसल्यानें, पडद्याआडून म्हणजेच चूलिकेच्या मार्गांनें पुढील अंकाचें स्थळ, काळ, इत्यादि सुचवावें म्हटलें तर तें जरा चमत्कारिक व कृत्रिम दिसण्याचा संभव. म्हणून अंक बंद करतां करतांच पुढील अंकाची सूचना देण्याची पद्धत अस्तित्वांत आली असावी व हे अंक इतर अंकांपेक्षां ह्या दृष्टीनें निराळे असल्यामुळे त्यांस अन्वर्थक अशीं अंकास्य व अंकावतार हीं नांवें दिलीं असावीत.

२० संस्कृत नाटकांतील अंकाची माहिती याच ओघांत देणें बरें, म्हणून आधीं अंकासंबंधींच विचार करूं. प्रस्तावना झाल्यावर कथानक आरंभापासूनच सरस असेल तर एकदम अंकाला सुरुवात करावी. मृच्छकटिकाचें कथानक आरंभापासून सरस असल्यानें ह्यांत वरील पद्धतीस अनुसरून एकदम अंकालाच सुरुवात केली आहे. पण कथानक जर आरंभापासून सरस नसेल तर, अथवा प्रस्तावनेंत दिलेल्या सूचनांवरून कथानकाचा पूर्ण बोध होत नसेल तर, आधीं विष्कम्भक घालून ती उणीव भरून काढीत व मगच अंक सुरू करित. नाटकांत



एकंदर किती अंक घालावयाचे, ते कार्याच्या आरंभाचा व अवस्थांचा विचार करून ठरवीत. दर एक अंकांत रसभावयुक्त असणाऱ्या कथानकाच्या भागाचा विस्तार होत गेलेला दाखवीत. प्रत्येक अंकांत ज्या विशिष्ट विषयास आरंभ केला असेल, तो विषय त्या अंकाच्या शेवटी समाप्त करीत. एका अंकांत एका स्थळांतील एकाच दिवसांतील घडलेला कथाभाग दाखवीत. अंकांत नीरस गोष्टी केव्हांहि घालीत नसत. मुख्य पात्राचा वध किंवा त्याची कैद, नगराचा वेढा, युद्ध, राज्य-भ्रंश, मृत्यु इत्यादि भीतिजनक गोष्टी किंवा वखें बदलणें, जेवणें ह्यासारख्या गोष्टी किंवा उत्तानशृंगारादि गोष्टी अंकांत कधीच दाखवूं नयेत, तर त्या अर्थोपक्षेपक गोष्टींनी सुचवाव्यात असा भरतानें नियम दिला आहे.<sup>३३</sup> अंकांत घालावयाच्या गोष्टींचा विचार करतांना नाटक पहाण्यास स्त्री, पुरुष, लहान मुलें, सुना, मुली इत्यादि येत असतात, हें लक्षांत ठेवून त्या सर्वांना पहाण्यास योग्य, बोधप्रद व आनंददायक अशाच गोष्टी घालण्यास त्यानें सांगितलें आहे. कोणी फार दूरच्या प्रवासास निघालें असल्याचें वर्णन आल्यास अंक तेथेंच बंद करीत. दोन वर्षांहून अधिक दोन अंकांतील काळ नसवा, असा जरी नाट्यशास्त्रांत नियम आहे तरी संस्कृत नाटककारांनीं हा पाळला आहे असें दिसत नाहीं. विक्रमोर्वशीयाच्या तिसऱ्या अंकांत पुरूरव्याचा व उर्वशीचा संबंध येतो व साहव्या अंकांत त्यांचा धनुर्विद्येंत निष्णात झालेला निदान आठ वर्षांचा तरी असलेला पुत्र येतो. भगताच्या नियमाप्रमाणें पहातां तो मुलगा तिसरें वर्ष लागलेलाच असावयास पाहिजे होता. ह्या प्रमाणें काळाचा नियम न पाळण्याचीं संस्कृत नाटककारांचीं अनेक उदाहरणें देतां येतील. अंकांत एकाच दिवसांत घडलेली एकच गोष्ट सांगावी. प्रसंगानुसार इतर गोष्टीहि आल्यास हरकत नाहीं, पण मुख्यतः एकच गोष्ट असून त्याला विरोध न येईल, अशा इतर गोष्टी घालाव्यात. दोन अंकांतील काळ एका वर्षांहून जास्त असूं नये असें सांगितल्या वरून साधारणपणें जितके अंक असतील, फार तर तितक्याच वर्षांत घडलेलें कथानक घालण्यास हरकत नसावी असा भरताच्या सांगण्याचा

( ३३ ) भा. ना. १८-१५ ते २८. कोहलानें केलेले अंकाचे तीन भेद अभिनवगुप्तानें आपल्या टीकेंत पुढीलप्रमाणें दिले आहेत--

“ त्रिधांकोंऽकावतारेण चूडयांकमुत्सेन वा ।

अर्थोपक्षेपणं चूडा बह्वर्थैः सूतबन्दिभिः ॥

अंकस्यांकांतरे योगस्त्ववतारः प्रकीर्तितः ।

विश्लिष्टमुत्समंकस्य स्त्रिया वा पुरुषेण वा ।

यंदुपास्मिष्यते पूर्वं तदंकमुत्समिष्यते ॥ ”

रोंस दिसतो. पण काळाच्या बाबतीत संस्कृत नाटकांत कोणताच नियम पाळलेला दिसत नाही.

२१ आतांपर्यंत कथानक कसें असावे, त्याला काय काय गोष्टींची जरूरी आहे, त्याचा विस्तार कसा करावयाचा असतो, त्यांतील गोष्टी कसकशा घालावयाच्या असतात वगैरे संबंधीं सविस्तर वर्णन झालेले आहे. त्या वर्णनानुरूप कथानकाचें पांच विभाग कगवेत व मग त्या विभागांची संगतवार मांडणी करावी. हा प्रत्येक विभाग रचतांनाहि कवीस थोडी काळजी घ्यावी लागते, असें नाहीं. ह्या नाट्यप्रवासाला निघालेल्या प्रेक्षकास ह्या प्रत्येक टप्प्यांतून नेत असतां त्याच्या भोंवतालचा देखावा रम्य करून ठेवणें, त्याला नाना तऱ्हेचे चमत्कार दाखवणें हें नाटक लिहिणाऱ्याचें कर्तव्यच असतें. गाडींत बसलेल्या माणसास ज्याप्रमाणें शीट ऐकल्याबरोबर आतां आपणांस भोगद्यांतून जावयाचें आहे, सिमल पडलेला दिसल्यास आतां लोंकरच आपल्यास स्टेशन दिसणार, लांबवर डोंगरावर बाजूला दिवा दिसल्यास आपणास एवढें मोठें वळण घेऊन त्या दिव्याच्या जागीं जावयाचें आहे, असें कळून आपण कोठें जाणार आहोंत याची कल्पना येत जाते व त्यास्थळीं जाऊन पोंचण्याची उत्सुकता जशी वाढत असते, त्याचप्रमाणें प्रेक्षकांना पुढें काय होणार आहे त्याची वेळोवेळीं सूचना देऊन हें कथानक कोणत्या बाजूस झुकत आहे, पुढें आपणास काय पाहावयास सांपडणार आहे या बद्दलची प्रेक्षकांची उत्कण्ठा नाटककारासहि कायम ठेवावी लागते. अशा सूचना करण्याच्या चार पद्धति नाट्यशास्त्रांत सांगितल्या आहेत व सैन्याचे आगमन सूचविणाऱ्या पताकेप्रमाणें त्या पुढील गोष्टी सूचवितात, म्हणून त्यांना पताकास्थानक असें नांव दिलें आहे.

( १ ) पहिला प्रकार म्हणजे अनपेक्षितपणें इष्ट वस्तूची प्राप्ति मजेदार रीतीनें होऊन, ती प्राप्ति तशीच पुढेहि मिळणार असल्याची सूचना देणें हा होय. उदाहरणार्थ वासवदत्तेच्या वेषांत सागरिका गळ्याला फांस लावून घेत असलेली राजा पहातो. त्याला ती खरोखर वासवदत्ता आहे, असें वाटून आपल्या दुर्वर्तनानें ही जीव देण्यास तयार झाली असावी, असें वाटतें व तो दाक्षिण्यानें तिला अनिष्ट गोष्टी पासून परावृत्त करण्यास जातो आणि तिच्या माने भोंवतालचा पाश काढतो, तों ती वासवदत्ता नसून आपलें जीवनसर्वस्व सागरिकाच असल्याचें त्याला आढळून येतें.

( २ ) दुसऱ्या प्रकारांत रचना श्लिष्ट असून त्यांतील श्लिष्ट अर्थावद्धान भावी गोष्ट सूचविलेली असते. उदाहरणार्थ वेणीसंहारांत सूत्रधाराचे तोंडून 'रक्त-

प्रसाधितभुवः क्षतविग्रहाश्च स्वस्था भवन्तु कुरुराजसुताः सभृत्याः ।' हे ऐकून भमि संतापतो खरा पण त्याच पदांचा श्लिष्ट कां होईना पण श्लिष्ट असलेला अर्थ नकुल त्यास समजावून देऊन पुढें होणाऱ्या नाशाच्या गोष्टीची सूचना देतो.

( ३ ) तिसऱ्या प्रकारांत द्व्यर्थी गोष्टीवरूनच दुसऱ्या-भावी-अर्थाची सूचना केलेली असते. दुसऱ्या प्रकारांत व तिसऱ्या प्रकारांत फरक एवढाच आहे कीं दुसऱ्यांत श्लिष्ट अर्थ क्लिष्ट असतो व तिसऱ्यांत तो उघड असतो. उदाहरणार्थ रत्नावलींतील राजा--

उद्धामोत्कलिकां विपाण्डुररुचं प्रारब्धजृम्भां क्षणा--

दायासं श्वसनोद्वेगैर्विरलैरातन्वतीमात्मनः ।

अद्योद्यानलतामिमां समदनां नारीमिवान्यां ध्रुवं

पश्यन्कोपविपाटलयति मुखं देव्याः करिण्याम्यहम् ॥

हा श्लोक खरोखरच लतांना उद्धेशून मनांत दुसरा कांहींहि हेतु नसतांना म्हणतो, पण शेवटच्या ओळींतील राणीच्या कोपयुक्त चेहऱ्याचे वर्णनावरून असा प्रसंग लोकरच येण्याचें सूचित होतें. एकच प्याल्यांतील पहिल्या अंकांतील पहिल्याच प्रवेशांत रामलाल, सुधाकर व सिंधु सुखदुःखाच्या गोष्टी बोलत असतांना ' सर्वांचें सर्वतोपरी रक्षण करण्याची जबाबदारी सर्वसमर्थ परमेश्वरावर आहे. त्याची रूपा एकदां फिरली म्हणजे तुझ्या डोळ्यां देखत तो मला एका लहानशा पेल्यांतहि बुडवून टाकील. ' असें म्हणतो. हेंच सुधाकराचें वाक्य त्याची भावी स्थिति सूचित करते.

( ४ ) चवथ्या प्रकारांत विचारलेल्या प्रश्नांचें एकादा सरळ उत्तर देत असतो, पण ऐकणारा दुसरा अर्थ घेऊन भावी अर्थ सुचवितो. उदाहरणार्थ वेणीसंहारांत भानुमती व दुर्योधन बोलत असतां कंचुकी त्यांस मोठ्या थोरल्या वाऱ्याच्या झोतांनै रथाचा ध्वज मोडला असल्याचें सांगण्यांस येतो. पण गडबडींत नुसतें ' देव ! भग्न ! भग्न ! ' असें म्हणत येतो. राजाला अर्थात् त्यापासून कांहीं एक बोध न होऊन तो ' केन, कस्य ' म्हणून विचारतो व कंचुकीहि तितक्याच स्वाभाविकपणें ' भीमेन भवतः ' असें उत्तर देतो. तें ऐकून राजा संतप्त होऊन ' काय बरळतो आहेस ' म्हणून विचारतो. तेव्हां कंचुकी--

भग्नं भीमेन भवतो मरुता रथकेतनम् ।

पतितं किंकिणीकाणध्वजं कंदमिव क्षितौ ॥

असें सांगतो व तें ऐकून राजाचें शंका निरसन होतें. पण हें सर्व चाललें असतां प्रेक्षकांस दुर्योधनाची मांडी भग्न करण्याची भीमाची प्रतिज्ञा आठवून, ती प्रतिज्ञा सरी होण्याची ही सूचनाच आहे कीं काय, असें वाटतें.

२२ दशरूपकारानें हे चार प्रकार न देतां चारिंचेहि एकीकरण करण्याचा प्रयत्न केला आहे व त्या सर्वांचे—

प्रस्तुतागन्तुभावस्य वस्तुनोऽन्योक्तिसूचकम् ।

पताकास्थानकं तुल्यसंविधानविशेषणम्<sup>३८</sup> ॥

ह्याप्रमाणें दिलें आहे. सारांश नाटककर्त्यानें प्रेक्षकांची उत्कंठा कायम राखण्याकरितां वेळोवेळीं वरील चार प्रकारांतून कोणत्याहि प्रकारानें सूचना करित असर्वे.

२३ आतां राहानां राहिली संधाची संगतवार रचना. यांतील प्रथम संधि म्हणजे मुखसंधि होय. यांत उद्दिष्ट कार्याचें जें बीज तें व्यवस्थितपणें सांगून त्याचें योग्यरीतीनें रोपण करून त्याला अंकुर फुटपयंतचा भाग येतो. याचें मुख्य काम म्हणजे कार्याला आरंभ करून देऊन, तें वर ज्या पांच अवस्था सांगितल्या आहेत त्यांपैकी पहिल्या अवस्थेत—आरंभ या अवस्थेत—पोंचविणें हें होय. उदाहरणार्थ मृच्छकटिक नाटक घेतलें तर त्यांतील बीज चारुदत्त व वसंतसेना यांचें प्रेम होय. परस्परांवरील प्रेम प्रेक्षकांस दाखवून यांच्या परस्परांवरील प्रेमाचें काय होणार, त्या विषयीं उत्सुकता उत्पन्न केली कीं मुखसंधीचें काम झालें. ह्या नियमाप्रमाणें त्या दोघांचें प्रेम दिसून, त्या प्रेमांमुळे वसंतसेना आपले दागिने ठेव म्हणून ठेवून गेली, कीं कार्यास आरंभ झाला व मुखसंधि संपला असें म्हणण्यास हरकत नाही. मृच्छकटिकाप्रमाणेंच दुसऱ्या कोणत्याहि नाटकांत ही अवस्था येई पयंतचा भाग पाहिल्यास, त्यांत सामान्यतः खाली दिलेल्या बारा प्रकारांपैकींच प्रकार दिसून येतील. उपक्षेप, परिकर, परिन्यास, विलोभन, युक्ति, प्राप्ति, समाधान, विधान, परिभावना, उद्भेद, करण व भेद हे ते बारा प्रकार होत.<sup>३९</sup>

( १ ) नाटकांतील मुख्यबीज नजरेंस पडणें याचें नांव उपक्षेप. उदाहरणार्थ, “ भाव, भाव, एषा गर्भदासी कामदेवायतनोद्यानात्प्रभृति तस्य दद्रिचारुदत्तस्यानुरक्ता न मां कामयते । ” याप्रमाणें शकाराच्या तोंडून नाटकाच्या मुख्य बीजाची—वसंतसेना चारुदत्तावर अनुरक्त झाल्याची—माहिती प्रेक्षकांस होते, म्हणून हा उपक्षेप.

( २ ) तेंच बीज अनेक प्रकारांनीं दाखवून सांगणें म्हणजे परिकर. उदा-

( ३८ ) द. १-१४

( ३९ ) भा. ना. १९-५३, ५४ व ६५ ते ७०

हरणार्थ— 'विटः—कथं वसन्तसेनाऽऽर्यचारुदत्तमनुरक्ता । सुष्ठुसखिदमुच्यते—रत्नं रत्नेन संगच्छते ।'

( ३ ) हे बीज उघडपणानें दिसलें म्हणजे त्याला **परिण्यास** असें म्हणतात. शकार व विट यांच्या बोलण्यावरून बीज कळलें खरें, पण जेव्हां स्वतः वसन्तसेनाच 'आश्चर्यम् । वामस्तस्य गृहमिति यत्सत्यमपराध्यताऽपि दुर्जनेनोपकृतम् । येन प्रियसंगःप्रापितः ।' ह्या प्रमाणें कबुली जबाब देते, तेव्हां बीज अगदीं उघड व स्पष्ट होतें.

( ४ ) नायक वा नायिकेची स्तुति करणें—त्यांचें गुणवर्णन करणें ह्यास **विलोभन** असें म्हणतात. चारुदत्ताच्या घरांत शिरून प्रत्यक्ष त्याच्या दासीवर बलात्कार करित असलेल्या शकारास विदूषक संतापून म्हणतो. "यद्यपि नाम तत्र भवानार्यचारुदत्तो दरिद्रःसंवृत्तः तत्कितस्य गुणैर्नालंरुतोज्जयिनी" ह्यांत त्यानें चारुदत्ताच्या गुणांची स्तुति केली असल्यानें, ह्यास विलोभन म्हणतां येईल.

( ५ ) इच्छित गोष्टी करितां कांहीं तरी निश्चित योजना करणें, याचें नांव **युक्ति**. उदाहरणार्थ—वसंतसेना चारुदत्ताचे घरांत जाण्याचा निश्चय करते व जणूं काय तिच्या करतांच उघड्या टाकलेल्या दारांतून आंत जाते, पण आंतलि दिव्याच्या प्रकाशानें आपण ओळखल्या जाऊं अशी भीति वाटून ती दिवा पटकन मालवून टाकते व अशा रीतीनें शकारापासून स्वतःचें संरक्षण व चारुदत्ताच्या सहवासाचा लाभ या दोन्ही इष्ट गोष्टी मिळविते.

( ६ ) चारुदत्त वसंतसेनेस न ओळखून रदनिका म्हणून आपल्या अंगावरील 'जातीकुसुमवासित' शेला मुलाच्या अंगावर घालण्यास देतो. अज्ञानानें कां होईना, पण हा सेवेचा अनुग्रह घेत असतां तिला आनंद होऊन ती 'कथंपरिजन मितिमामवगच्छति । आश्चर्यम्, जातीकुसुमवासितः । प्रवारकः अनुदासीनमस्य यौवनं प्रतिभासते ।' असें म्हणते. ह्या ठिकाणीं त्याची सेवा करण्याची तिची इच्छा असते व त्याचा रंगेल स्वभाव पाहून तिला सुख होतें म्हणून यास **प्राप्ति** म्हणतां येईल. कारण प्राप्तीचें लक्षण इष्ट वस्तू मिळून आनंद होणें हेंच आहे.

( ७ ) बीजाचा परत एकदां उल्लेख करणें म्हणजे **समाधान**. शकाराची आज्ञा म्हणून विदूषक चारुदत्तास 'एषा सस्रुवर्णा सहिरण्या नवनाटकदर्शनोत्थिता सूत्रधारीव वसन्तसेनानाम्नी गणिकादारिका कामदेवायतनोद्यानात्प्रभृति त्वामनुरक्ताऽस्माभिर्बलात्कारानुनयमाना तव गेहं प्रविष्टा ।' ह्या प्रमाणें सांगत असतां त्यांस स्वाभाविकपणेंच चारुदत्तावरिल वसंतसेनेचा प्रेमाच्या पुढ्यां उल्लेख केला जातो, म्हणून यास समाधान म्हणतां येईल.

( ८ ) वसंतसेनेस जर पाठवून दिली नाहीस, तर काय होईल तें ऐक, म्हणून विदूषक चारुदत्तास शकाराचा 'अन्यथा मरणान्तिकं वैरं भविष्यति' असा निरोप सांगतो. या वरून चारुदत्तास तिला ठेऊन घेतल्यास होणारें सुख व शकारा-मुळें भोगावें लागणारें दुःख या दोन्हीहि गोष्टींची जाणीव होते. याप्रमाणें सुखदुःख-मिश्रित गोष्ट सांगितली असते, तीस. **विधान** असें म्हणतात.

( ९ ) मनांत विस्मय अथवा कौतुक उत्पन्न करणें, याचें नांव **परि-भावना**. वसंतसेना गणिका असल्यानें अनेक पुरुषांशीं बोलण्याचा प्रसंगांमुळें निर्भीड असतांहि, ती इतक्या विनयानें स्तब्ध कशी उभी राहिली या बद्दल व तसेंच आपलें दारिद्र्य जगप्रसिद्ध असतांहि ती आपण होऊन आपल्या घरीं कशी आली, या बद्दल चारुदत्तास अनुक्रमें कौतुक व विस्मय वाटतो. तो खालील श्लोकांत दिसून येतो-

प्रविश गृहमिति प्रतोद्यमाना

न चलति भाग्यरुतां दशमवेक्ष्य ।

पुरुषपरिचयेन च प्रगल्भं

न वदति यद्यपि भाषते बहूनि ॥

म्हणून यास परिभावना म्हणतां येईल.

( १० ) बीज वृद्धिंगत झालेलें दिसणें म्हणजे **उज्ज्वेद** विभाग होय. उदाहरणार्थ "यद्येवमहमार्यस्यानुग्राह्या तदिच्छाम्यहमिममलंकारमार्यस्य गेहे निक्षेपुम् । अलं कारस्य निमित्तमेते पापा अनुसरन्ति । " असे म्हणून आपला अलंकार त्याचे घरीं चोरांच्या भयाच्या निमित्तानें पुढें करून ठेऊन जाते. पण तिचा हेतु अलंकार-निमित्तानें चारुदत्ताचें व आपलें संघटन व्हावें हा असतो. तिच्या ह्या प्रयत्नावरून तिचें प्रेम वृद्धिंगत झालेलें दिसून येतें.

( ११ ) **भेदाची** व्याख्या नाट्यशास्त्रकार 'संघातभेदनार्थो यः स भेदः' । अशी करतो. साहित्यदर्पणकाराहि अशीच व्याख्या देतो. पण दशरूपकार 'भेदः प्रोत्साहना मता' अशी व्याख्या देतो. नाट्यशास्त्राच्या संघात शब्दाचा अर्थ तीव्रता असा करून तीव्रता बाहेर दिसून येणें म्हणजे भेद असा अर्थ केल्यास एकाची तीव्रता दिसून दुसऱ्यास प्रोत्साहन मिळणें असाहि अर्थ द्याचा बरोबर करतां येईल व दोघे दोघांच्या दृष्टींनीं व्याख्या करीत असल्यानें दोन्ही व्याख्या एकच असल्या. बद्दल दाखवितां येतील, म्हणून भेदाचा अर्थ तीव्रता असा घेऊनच इथें अर्थ केला आहे. उदाहरणार्थ, 'हें माझें घर-दरिद्र्याचें घर-ठेव ठेवण्यास योग्य नाही' असें चारुदत्तानें म्हटल्यावर वसंतसेना 'पुरुषेषु न्यासा निक्षिप्यन्ते न पुनर्गेहेषु'

असें म्हणते. यावरून तिला चारुदत्ताबद्दल किती उत्कट प्रेम व किती आदर वाटत होता हे दिसून येते व ते दिसून आल्याने चारुदत्तासहि तिच्यावर प्रेम करण्यास प्रोत्साहन मिळते.

( १२ ) योग्यसंधि मिळून कार्यास आरंभ होणे म्हणजे **करण**. विदूषकांनं वसंतसेनेस पोंचविण्याचें नाकारल्यामुळें चारुदत्तास वसंतसेनेघरोघर जाण्याची आयतीच संधि मिळून प्रेमसंयोगास आरंभ होतो म्हणून यास **करण** म्हणतां येईल.

२४ दुसरा संधि म्हणजे प्रतिमुख. ह्यांत आरंभ केलेल्या कार्याच्या प्राप्ती करितां नाना प्रकारचे केलेले यत्न दाखवावयाचे असतात. यामुळें त्यांत मुखांगा-प्रमाणें बीजाची सारखी वाढ झालेली दाखवितां येत नाहीं. ती कधीं दृश्य तर कधीं अदृश्य स्वरूपांत दिसते. मुख्य बीजाच्या वाढीस प्रतिरोध करणाऱ्या प्रतिनायकाच्या प्रयत्नास यांत आरंभ होतो व यामुळें बीजाची वाढ कधीं कधीं खुंटल्या प्रमाणें दिसते, तर कधीं प्रतिनायकाचे प्रयत्न निष्फल झाल्या सारखे वाटतात. उदाहरणार्थ शारदा नाटकांतील दुसरा अंक. या नाटकांतील जरठकुमारी विवाह हें बीज आहे. पहिल्या अंकांत भुजंगनाथासारख्या वृद्ध जंबुकास एकाद्या कुमारीशीं लग्न करण्याची इच्छा उत्पन्न होऊन व त्यास भद्रेश्वरदीक्षितासारख्या मध्यस्थाची मदत मिळून कार्यास आरंभ झालेला असतो. हें अंगीकृत कार्य शेवटास नेण्याकरतां सुरू केलेल्या प्रयत्नास येत चाललेलें यश व तें हाणून पाडण्याकरितां कोदंडांनं केलेले प्रयत्न हें पाहून हा जरठकुमारी विवाह घडून येतो कीं नाहीं, याबद्दल दुसऱ्या अंकांत प्रेक्षकांना संशय उत्पन्न होतो. म्हणून हा अंक प्रतिमुखांगाचें उदाहरण होऊं शकेल. आरंभावस्थेपासून वर सांगितलेली स्थिति येईपर्यंतचें कोणत्याहि नाटकांतील संविधानक घेतल्यास त्यांत पुढील तेरा<sup>४२</sup> विभाग संभवू शकतात:—

( १ ) **विलास**. सुखोपभोगाची इच्छा होणे म्हणजे विलास. उदाहरणार्थ-शारदा नाटकांत बहुरी चंद्रिकेला मुका मुलगा झाला म्हणून शारदेच्या घरीं हळदीकुंकवास बोलाविण्यास येते व शारदेचें अजून लग्नहि न झाल्यानें ' ठिकाणा नाहीं लग्नाला आणि कोण घेई मुलाला ' इत्यादि प्रकारें बोलते. तेव्हां अर्थातच बरोबरीच्या मुलींना सुखानें संसार करीत असल्याचें पाहून आपल्याला तें सुख अजून लाभत नाहीं याबद्दल तिला वाईट वाटतें व ती ' या माझ्यापेक्षां लहान मुली सुखां न्हात्याधुत्या होऊन चांगल्या संसार करायला लागल्या आणि मी अजून अशीच बसले आहे ' असें म्हणते. यावरून तिची सुखोपभोगेच्छा दिसून येते.

( २ ) बीज कधी दिसणें व कधी न दिसणें याला परिसर्प<sup>४४</sup> म्हणतात. शारदेच्या लमाची कोणीच गोष्ट काढीत नाही म्हणून नाटकांतील बीज नष्ट झाल्यासारखें दिसतें, पण कांचनभट जेव्हां इंदिरा काकूंस ' मला किती दिवस दुष्टी लावले होतेस कीं पोरगी वाढत चालली तिला स्थळ नाही का बघायचें ' इत्यादि प्रस्तावना करून शारदेचें लम जुळत आल्याचें सांगतो. त्यामुळें जें बीज नाहीतें झाल्या सारखें वाढत होतें तेंच पुन्हां दृष्टीस पडतें म्हणून हें परिसर्पाचें उदाहरण होऊं शकेल.

( ३ ) विधूत<sup>४५</sup> म्हणजे एकाद्यानं खुशामत केली असतां चिडून रागावणें. उदाहरणार्थ कांचनभट इंदिराकाकूंना खुलवण्याकरितां ' सून सासऱ्यानें व जावई सासूनें पसंत करावयाचा असतो. ' असें सांगून ' तुझ्यासारख्या चतुर सासूनें जावई पसंत केल्यावर तो जगाला पसंत पडलाच पाहिजे म्हणून समजावें. नाहीं तर आपला संबंध ! ' असें म्हणून चेष्टा करतात. तें ऐकून इंदिराकाकू चिडते व ' ती गोष्ट कशाला आतां ! पदरीं पडले, पवित्र झालें त्यांतून मनांत असलें तर दुसरें लम करून घ्यायला हात का धरला आहे कुणी ! ' असें बोलते. हें विधूत.

( ४ ) इंदिराकाकूंचें हें चिडणें, कांचनभट ' अरे, रागावली. अजागळ, थट्टा सुद्धां समजत नाहीं हिला ' असं लाडलें बोलतो, तेव्हां जातें व बाईसाहेब खर्षीत येऊन ' अगदीं खरं सांगूं ! माझ्या शारदेला चिंदी, बिजोरा, तन्मणी इत्यादि घालणारा पालखीपदस्थ नवरा पाहिजे. ' ह्या तऱ्हेनें जावई कसा असाव त्याचें वर्णन करतात. ह्या ठिकाणीं असुखाची-कोपाची-शान्ति झालेली दिसते म्हणून येथें असुखाची शांति झाली असतां म्हटला जाणारा शर्म<sup>४६</sup> दिसून येतो. शमन किंवा शम याएवजीं कित्येकांनीं तापन हा पाठ दिला आहे. उदाहरणार्थ नाट्यशास्त्रांतीलच एक पाठ ' अपायदर्शनं यत्तु तापनं नाम तद्रवेत् ' असा पाठ आहे व यासच अनुसरून ' उपायदर्शनं यत्तु तापनं नाम तद्रवेत् ' असा साहित्य दर्पणाचा पाठ आहे. दर्शरूपकार व प्रतापरुद्रीयकर दोघेहि शम हाच पाठ घेऊन त्यांचें वर सांगितल्याप्रमाणेंच लक्षण करतात. पण याप्रमाणें उपाय न दिसल्यानें मनाला ताप होणें असा अर्थ केल्यास याच्याच आर्थाच्या विधूतांत व यांत फारसा फरक न होऊन दोहोंत गोंधळ होईल व तसा झालेला दिसतोहि. कारण साहित्यदर्पणकार तापनाचें रत्नावलींतील--

( ४४ ) भा. ना. १९-७१

( ४५ ) भा. ना. १९-७२

( ४६ ) भा. ना. १९-७२

( ४७ ) सा. ६-९१

( ४८ ) दं. १-३३

( ४९ ) प्र. स. पृ. १६३.



दुर्लभजनानुरागो लज्जा गुर्वी परवश आत्मा ।

मियससि ! विषमं प्रेम मरणं शरणं केवलम् ॥

हा श्लोक उदाहरण देतो आणि धनिक हाच श्लोक विभूताचें उदाहरण देतो. यावरून व विभूतांत अरति झाल्यावर ती नाहींशी होऊन परत सुख होणें ही स्थिति स्वाभाविक दिसत असल्यानें, तापनापेक्षां शमन हाच पाठ घ्यावासा वाटतो.

( ५ ) चेष्टेनें बोलणें म्हणजे नर्म. "श्रीमंत मी म्हातारा दिसतो का म्हणून श्यामसुंदरास विचारतात. त्यावर शाम " श्रीमंतांचें वय म्हणजे जवळ जवळ तिर्शीच्या पुढें व बत्तिशीच्या आंत. फारच तर बत्तिशी पार पडली असेल " असें म्हणून बत्तिशी पडलेल्या श्रीमंतांची चेष्टा करतो, म्हणून याला नर्म म्हणता येईल.

( ६ ) नर्मयुतीचा नाट्यशास्त्रकार वरीलप्रमाणें कुचेष्टेनें थटा केली असतां

त्यांतील कुचेष्टा समजली नाहीं, असें दाखवून ती हंसण्यावारी घालवून नेणें असा अर्थ करतो. उदाहरणार्थ—श्रीमन्त—“हा म्हणतो बत्तीस ! मी म्हणतो चाळीस ! तरी कांहीं म्हातारा नव्हे. बत्तिशी पडली असं ऐकू आलें. तेव्हां म्हटलें याला आंपलें बर्म कळलें कीं काय पण नाहीं. ” इत्यादि प्रकारें बोलून श्यामानें कुचेष्टा केली असावी असें वाटलें असतांहि, न रागावतां आपल्याच मनाची समजूत घालून घेतात. दर्शरूपकार याचीच व्याख्या ' धृतिस्तज्जा ( नर्म ) द्युतिर्मता ' अशी करतो. म्हणजे याच्या व्याख्येवरून थट्टेनें आनंदित होणें असा अर्थ दिसतो पण साहित्यदर्पणकार ' दोषप्रच्छादनार्थं तु नर्मद्युतिरिति स्मृतम् ' अशी व काव्येन्दुकार ' नर्मद्युतिः कोपगुप्तिः ' अशी व्याख्या करतो. ह्या सर्वांवरून कोणी चेष्टा केली असतां मनांत वाईट वाटलेलें बाहेर दिसूं न देणें असा नर्मयुतीचा अर्थ करणें बरें, असें वाटतें.

( ७ ) एकापुढें एक प्रश्नोत्तरें करणें म्हणजे प्रगयण—जसें “ भद्रेश्वर—श्रीमंत ! आपल्यास कळविलेंच होतं, त्याप्रमाणें कांचनभटाची मुलगी ठरवून आलों. ”

“ श्रीमंत—काय ! पाहून ठरवून देतील आलांत ! कशी काय आहे ! ” इत्यादि दीक्षित व श्रीमंतांचें संभाषण.

नाट्यशास्त्रकाराच्या ह्या प्रगयण शब्दाचे अनेक पाठ झाले आहेत. पैकीं दशरूपकार प्रगयण बद्दल प्रगमन पाठ देतो. तसेंच साहित्यदर्पणकारहि ' प्रगणन ' असा पाठ देतो व नाट्यशास्त्रकाराच्या दुसऱ्या एका प्रतीत ' प्रगणन ' असा पाठ आहे. अभिनव गुप्त आपल्या नाट्यवेदविवृतीत ' उत्तरोत्तरवाक्यं तु भवेत् प्रगयणं

( ५० ) भा. ना. १९-७३

( ५१ ) भा. ना. १९-७३

( ५२ ) द. १-३३

( ५३ ) सा. ६-९१, ९२.

( ५४ ) भा. ना. १९-७४ टी. अ. ना. ( ५५ ) द. १-२४

पुनः ।' असा पाठ देतो व हा शब्द कसा झाला ह्यावर खालीलप्रमाणें माहिती देतो—“ प्रगयण इति रूढिशब्दः । अन्ये तु प्रजाशब्दाद्विचिकित्सायां अनाशब्देन सता किना व्युत्पत्तिं कल्पयन्ति । 'प्रागयणं' इति अन्ये पठन्ति । प्राक् इति पूर्वं वचनं ततः अयनं प्राप्तिः यस्य उत्तरवचनस्य इति ।” सारांश प्रगयण हाच पाठ बरोबर असावा.

( ८ ) बीजाचे वाढीत कांहीं तरी अडथळा किंवा संकट येणें म्हणजे **निरोध**<sup>५०</sup>. उदाहरणार्थ श्रीमंतांना लग्नापासून परावृत्त करण्यास कोदंड जातो व त्यास 'श्रीमंत ! पुन्हा एकवार सांगतों कीं, यांच्या प्रशंसेला भुलून माझ्या शब्दांचा अड्ढेर करूं नका !' असें बजावतो. हें पाहून प्रेक्षकांस लग्नांत अडथळा येणार असें दिसतें. नाट्यशास्त्रांतील 'या तु व्यसनसंप्राप्तिः निरोधः स तु कीर्तितः' या लक्षणांलाच अनुसरून साहित्यदर्पणकार निरोधाऐवजीं विरोध शब्द घालून 'विरोधो व्यसनप्राप्तिः' अशी व्याख्या करतो. Haas<sup>५१</sup> हितरोध याचा अर्थ 'Benificial prevention' असा करतो, पण हा अर्थ बरोबर नसावा व वरीलच बरोबर असावा, असें वाटतें.

( ९ ) कोदंडाचा सात्विक राग शांत करण्याकरितां व त्यास आपल्या बाजूस ओढण्याकरितां दीक्षित 'आतां बोलूं नका, हवें तर श्रीमंतांबरोबर तुमचेंहि लग्न करतों' इत्यादि म्हणतात. म्हणून यास 'कुद्वस्यानुनयं यत्तु तद्भवेत्पर्युपासनम्' ह्या लक्षणानें युक्त असलेलें **पर्युपासनं** म्हणतां येईल.

( १० ) एकाद्या गोष्टीविषयीं विशेष प्रकारें खुबीनें बोलणें म्हणजे **पुष्प**<sup>५२</sup>. श्रीमंतांना लग्न कर्तव्य असल्यामुळें ते इतर जरठांनीं केलेल्या विवाहाचे दाखले देतात व आपल्या विवाहाचें समर्थन करतात. जसें—'बळ ज्याचें त्यास तें ॥ ध्रु० ॥ वयोवृद्ध परि त्या शंभूनें । उगाचि कां, जी कुमारिका, वरिलें त्या गौरितें ॥ १ ॥ शांति तशी माझ्याहि अंगीं । म्हणुनि हवी, स्त्री तरुण नवी, यांत चुकें कोणतें ॥ २ ॥'

( ११ ) कठोरपणानें उघड उघड टाकून बोलणें, याचें नांव **वज्र**. आपलें कोणी ऐकत नाहीं असें पाहून कोदंड कठोरतेनें म्हणतो "तूं पापी खल कणाय, नीच जगीं तुज काय ॥ मूर्तिमंत तूं अपाय, संग्रह घट कुमतीचा हा त्वदीय काय ॥ ध्रु. ॥ करुनि विविध पातकांस । भोगिति जे नरकवास । प्रमुख त्यांत व्हावयास । कोण तुजशिवाय ॥"

( ५६ ) सा. ६-९२

( ५७ ) भा. ना. १९-७४

( ५८ ) सा. ६-९२

( ५९ ) Haas द. १-३४ Sect. 7 P. 18

( ६० ) भा. ना. १९-७५.

( ६१ ) भा. ना. १९-७५

( ६२ ) भा. ना. १९-७६

( १२ ) अडथळा आला असता तो कोणत्या तरी मार्गाने दूर करणे याचें नांव **उपन्यास**. कोदंड ऐकत नाही, हें पाहून दीक्षित त्यास ' सर्पाला दुस्रवून जिवंत सोडीन, इतका मी भोळा नाही ' असें म्हणून शिपायांस हांक मारून ' चला, या चोरांला चतुर्भुज करून तळघरांत नेऊन टाका ' असा हुकूम करतो व या तऱ्हेनें श्रीमंतांच्या लक्षांत अडथळा आणूं पहाणाऱ्या कोदंडास मार्गांतून दूर करतो.

( १३ ) नाट्यशास्त्रकार ' चातुर्वर्ण्याभिगमनं ' असें वर्णसंहाराचें लक्षण देतो. यांतील चातुर्वर्ण्याचा ' ऋषिक्षत्रियादीनां वर्णानां ' असा अर्थ साहित्य-दर्पणकार करतो व त्याचें महावीरचरिताच्या तिसऱ्या अंकांत गोळा झालेल्या पात्रांचें उदाहरण देतो. अभिनवगुप्त आपल्या नाट्यवेदविवृतींत ' प्रधानत्वेन वर्ण्यन्ते इति वर्णाः । कामप्रधाने नायको नायिका तत् सचिवौ च वीर-प्रधाने तावत् नायकप्रतिनायकौ तत्सचिवौ चेति पात्राणि यत्र पृथक् स्थिता-न्यपि ढौक्यन्ते स वर्णसंहार इति अस्मदुपाध्यायाः । यत्तु ब्राह्मणादिवर्णचतुष्टय-मेलनामिति तदफलत्वादानुसृत्यमेव " ह्याप्रमाणें वर्णसंहारावर टीका करतो. या सर्वावरून मुख्य दोन पात्रे व इतर दोन तीन पात्रे मिळून चारपांच पात्रे एकत्र येणें म्हणजे वर्णसंहार असा अर्थ करणें बरें. शारदेतील दुसऱ्या अंकाचे शेवटीं दीक्षित, सुवर्णशास्त्री, श्रीमंत, कोदंड, शिपाई इत्यादि मंडळी एकत्र आली असल्यानें, त्यास **वर्णसंहार** म्हणतां येईल.

२५ प्रतिमुखसंधीत आरंभ झालेल्या कार्याचा कधीं उल्लेख केलेला असतो व कधीं नसतो. पण गर्भसंधीत तें सारखें वृद्धिंगत होत चाललेलें व अखेरि स फलोन्मुख झालेलें दाखविलेलें असतें. वस्तुसंबंधीं भरतानें जे नियम सांगितले आहेत, ते साधारणपणें सर्व प्रकारच्या सर्व भाषेतील नाटकांत दिसून येतात म्हणून वर सांगितलेंच आहे. त्याप्रमाणें मुखांत एका संस्कृत नाटकांतील व प्रतिमुखांत एका मराठी नाटकांतील उदाहरणें दिलीं आहेत. आतां गर्भसंधीतील उदाहरणें पहाण्यास एकादें इंग्रजी नाटक घेऊं. उदाहरणार्थ शेक्सपिअरचें **ऑथेल्लो नाटक**. असूया ( Jealousy ) हें यांतील बीज आहे. आयागोच्या प्रयत्नांनें हें बीज या नाटकाच्या प्रतिमुखसंधीत म्हणजेच नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत **ऑथेल्लो**च्या मनांत रुजतें. पुढें आयागोच्या एकसारख्या चालू असलेल्या सट-पटीनें सरतेशेवटीं तें पूर्णपणें बाढून त्याचा परिणाम बिचाऱ्या डेस्डिमोनेस भोगावा लागणार, असें वाटेपर्यंतचा भाग या गर्भसंधीत येतो.

या अवस्थेप्रत कथाभाग येईपर्यंत याचे एकंदर फुढील तेरा मीग पडतात:-

( १ ) छद्मभाषणाला अभूर्ताहरण म्हणतात. आयागोला डेस्डिमोना व कॅशिओ एकत्र बोलत असल्याचें ओथेल्लोला दाखवावयाचें असतें. त्याकरतां तो कॅशिओला डेस्डिमोनाकडे कोणी नसतां पाठविण्याची खटपट करीत असतो. पण वरून तसें कांहीं एक न दाखवितां, खरोखर त्याच्या हिताच्या कळकळीनें आपण हें सर्व करीत आहों असें दाखवितो व त्याच्या हिताकरितां आपण किती तसदी घेत आहों, तें दाखविण्याकरितां खालीलप्रमाणें बोलतो —

“ I'll send her to you presently  
And I will devise a means to draw the Moor  
Out of the way that your converse and business  
May be more free.

( २ ) बीजवृद्धीकरतां आपण काय काय बेत ठरविले आहेत तें सांगणें याचें नांव मीग. जसें--

“ Iago--Two things are to be done  
My wife must move for Cassio to her mistress;  
Ill set her on,  
Myself the while to draw the Moor apart,  
And bring him just when he may Cassio find  
Soliciting his wife; ay, that's the way.”

( ३ ) कांहीं तरी आधारावरून तर्क करून बोलणें, यास रूप म्हणतात. जसें--

“ Othello--By heaven, he echoes me,  
As if there were some monster in his thought  
Too hideous to be shown.”

( ४ ) उदाहरण--एखाद्याविषयीं गौरव करून बोलल्यास त्याला उदाहरण म्हणतात. आयागोविषयीं फाजील विश्वास वाटून तो आपल्या हितासाठीं झटणारा आहे, असें वाटून ओथेल्लो म्हणतो. “ तूं स्पष्ट बोलत नाहीस म्हणून मला चमत्कारिक वाटते; कारण--

( ६६ ) भा. ना. १९-५८, ५९ ( ६७ ) भा. ना. १९-७८

( ६८ ) भा. ना. १९-७८ ( ६९ ) भा. ना. १९-७९

( ७० ) भा. ना. १९-७९

For such things in a false disloyal knave  
Are tricks of custom; but in a man that's just,  
They are close delations, working from the heart  
That passion cannot rule."

( ५ ) इष्ट गोष्ट मिळण्याबद्दल खात्री वाटणें म्हणजे क्रम. आयागोला ऑथेलोच्या मनांत ईर्ष्या उत्पन्न करून त्याच्या सुखांत विष कालवावयाचें असतें व तें तसें होणार असें त्यास ऑथेलोच्या खाली दिलेल्या भाषणावरून वाटतें म्हणून हा क्रम होय.

" If I do prove her haggard,  
Though that her jesses were my dear heart-strings  
I'd whistle her off and let her down the wind,  
To prey at fortune."

( ६ ) गोड बोलून किंवा कांहीं देऊं करून इष्ट वस्तु प्राप्त करून घेणें यास **संधि** म्हणतात. आयागो ऑथेलोला पुनःपुन्हां मी म्हटलेली गोष्ट मनावर घेऊं नको. 'Cassio is my worthy friend.' इत्यादि सांगून, सारखें सांगूं न सांगूं करून

" My lord, I would I might entreat your honour.  
To scan this thing no further; "

इत्यादि प्रकारानें वर साधें व गोड भासणारें भाषण बोलून ऑथेलोच्या मनांत उत्पन्न झालेल्या ईर्ष्येला पुनःपुन्हां जागृत करतो.

( ७ ) एकादी गोष्ट पाहून तिच्यावरून दुसऱ्या गोष्टीसंबंधी कल्पना करणें यास **अनुमान** म्हणतात.

" Iago—Trifles light as air  
Are to the jealous, confirmations strong  
As proofs of holy writ. "

ह्या दिग्गज येणाऱ्या सत्यावरून यत्किंचित् हातरुमालही ऑथेलोची खात्री करण्यास पुरेसा होईल असें अनुमान आयागो काढतो.

( ८ ) कोणत्याहि गोष्टीकरितां एकाद्याची मनधरणी करणें, याचें नांव **प्रार्थना**. उदाहरणार्थः—

( ७१ ) भा. ना. १९-८०

( ७२ ) भा. ना. १९-८०

( ७३ ) भा. ना. १९-८१

( ७४ ) भा. ना. १९-८१

“ Desdemona—How now, my dear Othello !  
Your dinner, and the generous islanders  
By you invited, do attend your presence.”

असें म्हणून त्यास चलण्यास प्रार्थना करते.

( ९ ) बीज परत एकदां सांगणें याचें नांव क्षिति” म्हणतात. जसें

“ Emilia--But jealous souls will not be answerd so,  
They are not ever jealous for the cause,  
But jealous for they are jealous; tis a monster.  
Begot upon itself, born on itself. ”

याप्रमाणें बीजाचा पुन्हां एकदां उल्लेख केला जातो.

( १० ) रागानें गोंधळून गेलेल्या मनुष्याच्या भाषणास तोटर्क म्हणतात जसें—

“Othello--Villain, be sure thou prove my love a whore,  
Be sure of it, give me the proof;  
Or, by the worth of man's eternal soul,  
Thou had'st been better born a dog,  
Than answer my naked wrath.”

( ११ ) कपट करून फसविणें यास अधिबल्ल म्हणतात.

“ Iago—Take note, take note, world !  
To be direct and honest is not safe,  
I thank you for this profit and from hence  
I will love no friend, sith love breeds such offence.”

इत्यादि मायावी सोंवळें भाषण बोलून भोळ्या ओंथेल्लोच्या मनांत आपल्याविषयीं विश्वास-आदर-उत्पन्न करतो.

( १२ ) कोणत्याहि कारणानें भय वाटून मन उद्ध्विग्न होणें याचें नांव उद्धेगें. डेस्डिमोना कॅशिओची बढती व्हावी म्हणून ओंथेल्लोचें आर्जव करते, पण तो सारखा handkerchief, handkerchief असें बडबडत बसतो व शेवटीं रागानें निघून जातो. हें पाहून डेस्डिमोनेला त्याच्या वागण्याचा अर्थ न कळून एक प्रकारची भीति वाटते व ती म्हणते. “ I never saw this before.”

( १३ ) वर सांगितल्याप्रमाणे मनांत भीति वाटून नानातऱ्हेच्या शंका येणे, याचें नांव **विद्रव्य**. अथेहो असा कां वागला असावा याबद्दल डेस्डिमोना खाली दिल्याप्रमाणे शंकाकुशंका काढीत बसते. जसें—

“ Some thing, sure, of state either from Venice,  
Or some unhatched practice,  
Made demonstrable here in Cyprus to him,  
Hath puddled his clear spirit. ” इत्यादि.

२६ गर्भसंधीत फलोन्मुख झालेल्या बीजांकुराची वाढ ज्या भागांत कांहीं संकटांमुळे, क्रोधामुळे, अथवा लोभामुळे कांहीं काळ खुंटल्यासारखी वाटते, पण लगेच पुन्हा पूर्वीपेक्षा अधिक जोरास लागून फलप्राप्ति होणार अशी खात्री वाटू लागते, त्या कथानकाच्या भागास **विमर्श** असे म्हणतात.

उदाहरणार्थ, एकच प्याल्यांत दारूचें व्यसन हें बीज आहे. हें तिसऱ्या अंकाचे शेवटी सुधाकरास जडलेलें दिसून येतें. त्यानंतर सिंधूची दुर्दशा पाहून त्यास थोडा वेळ उपरति होते व तो दारू न पिण्याची शपथ घेतो. त्यामुळे क्षणभर नाटक आनंदपर्यवसायी होणार की काय, असें प्रेक्षकांस वाटू लागतें, पण पुढच्याच प्रवेशांत हा भ्रम दूर होऊन, तें व्यसन सुटणें शक्य नाही, व त्यामुळे सुधाकराचा सर्वस्वी नाशच होणार, अशी खात्री वाटते. त्यावरून हा चवथा अंक विमर्श संधीतील म्हणतां येईल. ह्या संधीचे विभाग खाली दिल्याप्रमाणे पडूं शकतात.

( १ ) दुसऱ्याचे दोष उघड करून सांगणें याचें नांव **अपवाद**. जसें “ गीता—हे असले कसले हो देव ! अहो ! हे दारूबाज देव आज गटाराच्या गंगेंत वहावयाचे तर उद्यां आणखी कोठें लोळावयाचे. ”

( २ ) संतापून बोलणें यास **संफेटी** म्हणतात. गीतेनें नवऱ्याचे दोष काढल्यावरून सात्विक सिंधूला सात्विक संताप येतो व ती म्हणते, “ गीताबाई, गप्प बसा अगदीं ”

( ३ ) श्रेष्ठ किंवा वडील माणसांबद्दल तिरस्कार व्यक्त करणें याचें नांव **अभिद्रव्य**. जसें “ गीता—असले नवरे काय जाळावचे आहेत ! या देवांची नित्य नेमानें खेटरांनीं पूजा करायला हवी तो देव हातीं सांपडता तर तुमच्या पुढें उभा करून चांगला कान पिकून त्याला हडसून खडसून विचारलें असतें कीं या माऊलीकडे एकदांचे डोळे फोडून पहा. ”

( ७९ ) भा. ना. १९-८४

( ८० ) भा. ना. १९-६०-६१

( ८१ ) भा. ना. १९-८४

( ८२ ) भा. ना. १९-८५

( ८३ ) भा. ना. १९-८५

( ४ ) असलेला विरोध नाहीसा करणें याचें नांव शक्ति<sup>४</sup>. सिंधूचें व गीता-बाईचें भाषण आडून ऐकून सुधाकरास उपराति होते व तो ' सिंधू, मी आज पासून दारू पिणें सोडलें ' असें म्हणतो व अशा प्रकारें त्या दोघांतील विरोध नाहीसा होतो.

( ५ ) पश्चात्तापानें बोलणें यास प्रसंग<sup>५</sup> म्हणतात. सिंधू सुधाकराच्या पायावर डोकें ठेवते, तेव्हां त्याला आपल्या नीचपणाची लाज वाटते व स्वतःचाच स्वतःला राग येऊन तो आपल्याला नाही नाही तें बोलतो. ' सिंधू, सिंधू, काय करतेस तूं हें ! माझ्या पायावर डोकें ठेवतेस ! या सुधाकराच्या, ज्यानं आपल्या विघेला, झानाला, नांवलौकिकाला दारूच्या पेल्यांत बुडविलें, त्या सुधाकराच्या पायावर डोकें ठेवतेस !

नाट्यशास्त्राच्या दुसऱ्या एका प्रतीति, तसेंच साहित्यदर्पणांत व दशरूपकांत<sup>६</sup> ' गुरुकीर्तन ' म्हणजे प्रसंग अशी व्याख्या दिली आहे. ही व्याख्या घेतली असताहि वरील उदाहरणच लागू पडतें. कारण स्वतःस बोलतां बोलतां सुधाकर ' वडिलांच्या पुण्याईला, ब्रह्मकुलींच्या पवित्रतेला, दारूनं तिलांजलि दिली ' इत्यादि बोलतो, तेव्हां श्रेष्ठ अथवा वडील माणसांची स्तुति त्यांत दिसून येतेच. साधारणपणें आपण आपल्यास पश्चात्तापाचे भरांत बोलून घेतांना आपल्या कुलांतील श्रेष्ठ माणसांचा उल्लेख करतोच. तेव्हां या दोन्ही व्याख्यांचें समाधान एकच व्याख्या करूं शकते. या उदाहरणांतील कोणती गोष्ट प्रामुख्याने घ्यावयाची एवढाच प्रश्न आहे, पण ह्यांत वस्तुतः फरक आहेसें दिसत नाही.

( ६ ) प्रतिज्ञा करणें यास व्यर्वसाय<sup>७</sup> म्हणतात. उदाहरणार्थ सुधाकर " कायम, कायम, अगदीं कायम, आपल्या बाळाची शपथ घेऊन सांगतों आज-पासून दारू अगदीं वर्ज. " इत्यादि प्रतिज्ञा करतो

( ७ ) कार्याच्या विरुद्ध जाणें यास विरोध<sup>८</sup> म्हणतात. उदाहरणार्थ, सुधाकरानें एकदां शपथ घेतलेलीच असते पण तीच आनंदाची गोष्ट बाळास सांगण्यास सिंधू सांगते, त्यावरून तो पुन्हां एकवार " तुझी शपथ घेऊन सांगतों कीं, या सुधाकरानें आजपासून दारू कायमची सोडली " असें म्हणतो त्यावरून कार्याचा म्हणजे दारूनें होणाऱ्या सुधाकराच्या नाशाचा नाश झाला कीं काय, असें क्षणभर वाटतें.

( ८४ ) भा. ना. १९-८६

( ८५ ) भा. ना. १९-८६

( ८६ ) सा. ६-१०४

( ८७ ) द. १-४६.

( ८८ ) भा. ना. १९-८७

( ८९ ) भा. ना. १९-८७



( ८ ) उद्दिष्ट कार्य सुचविणाच्या गोष्टीस प्ररोचंना म्हणतात. जसे, शास्त्रीबुवा-“ सुधाकर, तळीरामाचा आजार वाढत चालल्याने त्याच्याभोंवतीं आळी पाळीनें जागता सप्ता करावयाचा आहे. म्हणून लवकर चल,” असें म्हणतात व यावरून मद्यपानाकडे सुधाकर पुन्हां झुकणार असें वाटूं लागतें.

( ९ ) अनुमान काढून बोलणें याला विचलून म्हणतात. शास्त्रीबोवास सुधाकर ‘ मीं दारू सोडली आहे, येत नाही, असें म्हणतो, पण मद्यप्यांच्या दारू न पिण्याबद्दलच्या निश्चयाची किंमत स्मशानवैराग्याच्या बरोबरीची असते, हें जाणून सुधाकराच्याहि बाबतींत तसेंच होणार, असें त्यावरून अनुमान काढून शास्त्रीबुवा म्हणतात “ आम्ही तर जातोच, पण तूं आपण होऊन न आलास तर यज्ञोपवीत काढून ठेवीन.”

दशरूपकांत व प्रतापरेड्डीयांत ऐटमारणें म्हणजे विचलून असा अर्थ केला आहे. वरील उदाहरणांत शास्त्रीबुवांच्या भाषणांत ऐट दिसून येतेच व अनुमान काढणाऱ्यांस आपलें अनुमान बरोबर आहे, अशी खात्री वाटत असल्यास त्यांच्या बोलण्यांत ऐट असतेच; तेव्हां या दोनहि व्याख्या वस्तुतः भिन्न नाहीत, असें वाटतें.

( १० ) बीजाचें फल जवळ आलेंसें वाटणें म्हणजे आर्दान. जसे “ आपल्या अघोर घातुक शक्तीनें सुधाकराच्या गळ्याला मगरमिठी मार, मग या कंठाळिंगनानें सुधाकराचे प्राण कंठाशीं आले तरी बेहत्तर ” हें सुधाकराचें भाषण.

( ११ ) एकाद्याचा अपमान करणें ह्यास छेदन म्हणतात. मात्र या अपमानामुळे उद्दिष्ट कार्याला मदत झाली पाहिजे. सुधाकर आर्यमदिरामंडळापैकीं जो कोणी भेटेल त्यास नोकरी पाहून देण्यासाठीं विनवितो. पण त्यापैकीं कोणी त्याला मदत तर करीत नाहीच; उलट ‘ बेशरम मनुष्या ! भलत्या गोष्टीची भलत्या ठिकाणीं आठवण करून द्यायला तुला लाज नाही वाटत ! ’ इत्यादि प्रकारें त्याचा एक सोबती बोलतो व ह्याप्रमाणें सारखा अपमान होत गेल्यानें निराश झालेल्या सुधाकरास दारूशिवाय दुसरा मार्गच दिसत नाही व दारू पिण्याची त्यास परत इच्छा होते.

नाट्यशास्त्रांत ‘ छेदन ’ असें यास नांव आहे, पण वरील प्रकारें अर्थ करावयाचा झाला तर छेदनाच्या ऐवजीं छेदन असाच पाठ असावा. कारण अपमान

( १० ) भा. ना. १९-८८

( ११ ) भा. ना. १९-८८

( १२ ) द. १-४८

( १३ ) प्र. रु. पृ. १९८

( १४ ) भा. ना. १९-८९

( १५ ) भा. ना. १९-८९

कारक भाषणानें छेदन होतें हें म्हणण्यांत काय अर्थ आहे! अपमानकारक भाषणानें हृदय छिन्न होणें बरोबर आहे. शिवाय पूर्वीच्या लिहिण्याच्या पद्धतींत काना व मात्रा यांच्या पुष्कळदां घोटाला होत असे. म्हणून छेदनाच्या ऐवजीं छेदन षाड घेतला आहे. छेदनाचीच निरनिराळ्या लोकांनीं निरनिराळीं लक्षणे दिली आहेत. उदाहरणार्थ, नाट्यशास्त्राचे एका प्रतीत 'अपमानादिजनितः संमोहश्छेदनं' असा पाठ आहे, तर साहित्यदर्पणांत 'तदाहुश्छेदनं पुनः। कार्यार्थमपमानादेः सहनं सलु यद्भवेत्।' असा पाठ आहे. व दशरूपकांत 'छलनं चावमाननम्' असा पाठ आहे. सर्व पाठांत अपमान होणें ही गोष्टी सामान्य आहे. त्या अपमानाचा परिणाम काय होतो ह्या संबंधींचा प्रश्न आहे. पण अपमान झाला असतां वरील सर्व गोष्टीहि संभवू शकतात, हें सुधाकराच्या उदाहरणावरून दिसून येतें. पहिल्यापहिल्यानें सुधाकर आपल्या कार्याकडे-नौकरी मिळविण्याच्या कार्याकडे लक्ष ठेऊन अपमान सहन करतो. पण पुढें जेव्हां त्याला अपमानाशिवाय दुसरें कांहीं आढळून येत नाही, तेव्हां तो पूर्ण निराश होऊन दारू पिण्याचा निश्चय करतो.

( १२ ) एकादी गोष्ट उघड उघड सांगणें म्हणजे व्याहारी. उदाहरणार्थ—  
“ सुधाकर—आतां यापुढें एक दारू—प्राण जाईपर्यंत दारू—शेवटपर्यंत दारू. ”

( १३ ) तिरस्कारानें बोलणें यास द्युति<sup>१९</sup> म्हणतात. रामलाल सुधाकराचे हातांतून पेला घेऊं लागतो. तेव्हां सुधाकर त्यास “ बेअकली नादान! दूर हो ! खबरदार एकपाऊल पुढें टाकशील तर ” या प्रकारें बोलतो.

२७ मुखापासून विमर्शापर्यंत बीज व त्याच्या शिवाय इतर ज्या ज्या गोष्टी सांगितल्या असतील, त्या सर्व गोष्टींचें एकीकरण करून त्या सर्वांचा समारोप ज्या भागांत केलेला असतो त्या भागास निर्वहण असें म्हणतात. ह्या भागांत फलप्राप्ति झालेली दाखवावयाची असते, उदाहरणार्थ मालविकाग्निमित्रांतील बीज म्हणजे मालविकेबद्दलचा राजाचा अनुराग होय. या नाटकाच्या मुखसंधीत हरदत्त व गणदास यांच्या भांडणामुळे राजास मालविका प्रत्यक्ष पहावयास मिळणार असा आरंभ होऊन प्रतिमुख संधीत ती प्रत्यक्ष पहावयास मिळून राजाच्या मनांत असलेला तिच्या-विषयांचा अनुराग दृढ होतो. पुढें गर्भसंधीत त्यांची प्रत्यक्ष गांठ पडून तो फलोन्मुख होतो. विमर्शसंधीत राणीनें तिला कैदेत टाकल्यामुळे संविधानकास निराळा ओघ लागतो कीं काय असें वाटतें. पण विदूषकाच्या युक्तीनें तिची सुटका होते व या संधीचे शेवटीं राणीनें अट घातल्याप्रमाणें, मालविकेच्या लत्ताप्रहारानें अशोकास

पांचदिवसांचे आंत फुलें येऊन तिला इष्ट प्राप्ति होणार, अशी सात्री वाटू लागते. येथपासून पुढील सर्व कथाभाग निर्वहण संधीत येतो. ह्या शेवटील अवस्थेंतील कोणत्याहि नाटकाचा कथाभाग पाहिल्यास त्यांत साधारणपणें खालील तेंरीं विभाग दिसून येतात.

( १ ) बीजाचा पुन्हा उल्लेख करणें म्हणजे **संधि**.<sup>१०</sup> उदाहरणार्थ “विदूषक—तथापि सविशेषालंरुता मालविका । तत्रभवत्री कदाचित् पूरयति भवतो मनोरथम् । ”

( २ ) कार्यप्राप्ति करून घेण्याच्या मार्गास ज्या विभागांत दाखविलेले असतें, त्यास **विबोध**<sup>११</sup> म्हणतात. उदाहरणार्थ ‘तपनीयशोकस्य कुसुमशोभादर्शनेन ममारम्भः सफलीक्रियताम्’ ह्या मिषानें राणी राजास बोलावून त्याच्या स्वाधीन मालविका करते, म्हणून ह्या बोलावणें पाठविण्यास विबोध म्हटलें आहे. कारण इथें मालविकेच्या प्राप्तीस सारा आरंभ होतो.

( ३ ) फल मिळणार असें ज्यावरून सूचित होतें त्यास **अर्थन**<sup>१२</sup> म्हणतात जसें—“विदूषक—भो विश्रब्धो भव । अस्मासु सन्निहितेष्वपि धारिणी पार्श्व-परिवर्तिनी मालविकामनुमन्यते । ” ह्याप्रमाणें बोलून विदूषक धारिणीच्या हेतूची सूचना करतो.

( ४ ) झालेली गोष्ट सांगणें ह्यास **निर्णय**<sup>१३</sup> म्हणतात. उदाहरणार्थ—दासी—‘शृणोतु भर्ता,’ म्हणून राजास मालविकेवर आलेल्या संकटाचा इतिहास सांगू लागते.

( ५ ) निन्दायुक्त वचन बोलणें म्हणजे **परिभाषण**<sup>१४</sup>. उदाहरणार्थ राणीला मालविका उच्च कुळांतील आहे, हें कळून आल्यावर आपण केलेल्या तिच्या छळा-बद्दल वाईट वाटतें व ती स्वतःचीच पुढील प्रमाणें निंदा करते “कथं राजदारिकेयं ! चंदनं सलु मया पादुकापरिभोगेन दूषितम् । ”

( ६ ) इष्ट गोष्ट मिळणार असें वाटल्यानें मनास संतोष वाटणें, यास **धृति**<sup>१५</sup> म्हणतात. जसें—“धारिणी—भगवति त्वयानुज्ञाता इच्छाम्यार्यसुमतिना प्रथमसंभावितामार्यपुत्रस्य मालविकां प्रतिपादयितुम् । ” हें ऐकून जणू इष्ट गोष्ट साध्य झालीच असें वाटून मालविका व अग्निमित्र दोघांनाहि आनंद होतो.

( १०० ) भा. ना. १९-६२, ६३ ( १०१ ) भा. ना. १९-९१

( १०२ ) भा. ना. १९-९२, ( १०३ ) भा. ना. १९-९२

( १०४ ) भा. ना. १९-९३, ( १०५ ) भा. ना. १९-९३

( १०६ ) भा. ना. १९-९४,

( ७ ) शुश्रूषादि गोष्ठींच्या मार्गानें आराधन करणें यास प्रसीद्वन म्हणतात. इरावतीनें राजाचा एकवेळ अपमान केलेला असतो, म्हणून त्याची आराधना करण्याकरतां मालविकेच्या व त्याच्या लमाला संमति देऊन ती त्याची ह्याप्रकारे सेवा करते. जसें “ उपचारातिक्रमेण तदाहमपराद्धा सांप्रतं पूर्णमनोरथेन भर्त्रा प्रसादमात्रेण सम्भावितव्येति ”

( ८ ) आनंद म्हणजे इष्टवस्तु प्राप्त होणें. धारिणी जेव्हां राजास मालविकेचा स्वकार करण्यास सांगते तेव्हां राजास आनंद होऊन “ देवि, त्वच्छासनादप्रत्युत्तरा वयम् ” असें म्हणतो.

( ९ ) दुःख नाहीसें होणें यास सम्यं म्हणतात. मुलाचें कुशल ऐकून चिंतातुर असलेली राणी म्हणते “ अनेनेदानीमाश्वसिति मे हृदयम् । ”

( १० ) सामदानपूर्वक भाषण करणें म्हणजे भाषण. जसें धारिणी “ आर्य-पुत्र इदं प्रियनिवेदनानुरूपं पारितोषिकं प्रतीच्छतु ” असें म्हणून मालविकेस देते.

( ११ ) अकल्पित असें कांहीं मिळणें किंवा ऐकूं येणें यास उपगृह्यन म्हणतात. मालविकेबद्दलची माहिती अगदीं अनपेक्षितपणें कळून ती दासी नसून राजकन्या असल्याचें कळतें व हें सर्व अकल्पित झालेलें पाहून सर्वास आश्चर्य वाटतें.

( १२ ) फलप्राप्ति पूर्णपणें पुढें दिसून येणें यास पूर्वभावि म्हणतात. धारिणी जेव्हां “ जयसेने, गच्छ तवत्कौशेयपत्रोर्णमस्यै शीघ्रमुपहर ” म्हणते तेव्हां तिचा हेतु राजास उघडपणें कळतो. म्हणून हा पूर्वभाव आहे.

( १३ ) वर मिळणें यास काव्यसंहार म्हणतात. जसें “ धारिणी-आज्ञाप-यत्वार्यपुत्रः किं भूयोऽपि प्रियमनुतिष्ठामि । राजा-किमतःपरमपि प्रियमस्ति । ”

( १४ ) देवाची म्हणा, राजाची म्हणा, ज्यांत स्तुति केलेली असते त्यास प्रशस्ति म्हणतात. राजा—

त्वं मे प्रसादसुमुखी भव चाण्डि नित्य-

मेतावदेव मृगये प्रतिपक्षहेतोः ।

आशास्यमीतिविगमप्रभृति प्रजानां

संपत्स्यते न सलु गोप्तरि नामिमित्रे ॥

( १०७ ) भा. ना. १९-९४

( १०८ ) भा. ना. १९-९५

( १०९ ) भा. ना. १९-९५

( ११० ) भा. ना. १९-९६

( १११ ) भा. ना. १९-९६

( ११२ ) भा. ना. १९-९७

( ११३ ) भा. ना. १९-९७

( ११४ ) भा. ना. १९-९८

२८ ह्याप्रमाणें या संध्यांगांचा विचार झाला. ह्या संध्यांगांच्या संख्येबद्दल मात्र जरासा वाद आहे. नाट्यशास्त्रकारानें हीं अंगें दिल्यानंतर यांची “ चतुःषष्टि-  
बुधेर्ज्ञेयान्येतान्यंगानि संधिषु ” अशी चौसष्ट म्हणून संख्या दिली आहे. पण त्यानें दिलेल्या अंगांची बेरीज करतां ती पांसष्ट आहे, असें आढळून येतें. नाट्यशास्त्रकारास अनुसरूनच साहित्यदर्पणकारानें हीं पांसष्ट अंगेंच दिलीं आहेत, असें सांगितलें आहे. पण टीपेंत<sup>१</sup> निर्वहणांगांत प्रशस्ति न मानणाऱ्यांच्या मतानें गर्भांत प्रार्थना मानावी असें सांगून चौसष्टच संख्या बरोबर कशी होते याचें समर्थन केलें आहे. यासच अनुसरून दशरूपककार गर्भांतील प्रार्थना हें अंग मानीत नाहीं व अशा तऱ्हेनें आपली चौसष्ट संख्या बरोबर करतो. अभिनवगुप्त नाट्यशास्त्रावरील आपल्या टीकेंत ‘ केचिदत्र अन्यतममङ्गं ( प्रोचनां ) नाद्रियन्ते । द्वादशाङ्गमेवैतां संधिमाहुः । अन्येतु त्रयोदशाङ्गत्वेऽप्यस्य निर्वहणसंधौ प्रशस्तेर्गणनमन्याद्यमिति तस्यापि त्रयोदशाङ्गत्वात् चतुःषष्टिसंख्यापूर्तिः ’ असें म्हणतो. यावरून तो विमर्श अंगांतील प्रोचना व निर्वहण अंगांतील प्रशस्ति यांचा विकल्प मानतो असें वाटतें. पण ह्या प्रमाणें ‘ विकल्प ’ करीत बसण्यापेक्षां प्रशस्ति हें संध्यंगच मानूं नये. नाटकाच्या आरंभीं असलेला मंगलाचरणाचा श्लोक ज्याप्रमाणें अत्यावश्यक आहे त्याचप्रमाणें नाटकाच्या शेवटील प्रशस्ति म्हणजे भरतवाक्य हें अत्यावश्यक आहे. नांदीचा श्लोक ज्याप्रमाणें संध्यांगांत मोजीत नाहीत त्याचप्रमाणें भरतवाक्य किंवा प्रशस्ति मोजूं नये. शिवाय वराण्ति मिळून काव्यसंहार झाला म्हणजे मुख्य नाटकाचें काम संपलेलें असतें. काव्यसंहार हा शब्दहि हेंच सूचितो. तेव्हां काव्यसंहार हें शेवटील संध्यंग मानावें व मंगलाचरणाच्या श्लोकाप्रमाणें आवश्यक असलेलें भरतवाक्य, त्या श्लोकाप्रमाणेंच संध्यांगांत मोजूं नये, तर स्वतंत्र समजावें, म्हणजे ही चौसष्ट संख्या बरोबर होईल.

२९ हीं संध्यंगें निरनिराळ्या पुस्तकांतील वाचलीं असतां असें आढळून येतें कीं, मुखसंधींतील बाराहि अंगांचीं नांवे सर्वांच्या मतें एकच आहेत. प्रतिमुखसंधींत मात्र नाट्यशास्त्राच्या एका प्रतीत तापन हें संध्यंग आहे. तर दुसऱ्या प्रतीत शमन म्हणून त्याच्या ऐवजीं दुसरेंच एक संध्यंग आहे. प्रगयण या अंगाबद्दलच्या नांवाबद्दलचा विचार वर केलाच आहे. बाकी राहिलेलीं प्रतिमुखाचीं अंगें एकच आहेत. गर्भांगांत नाट्यशास्त्रकार ज्यास क्षिति म्हणतो त्यासच दशरूपककार व साहित्यदर्पणकार आक्षेप असें म्हणतो, तसेंच नाट्यशास्त्रकार ज्यास विद्रव म्हणतो त्यास दशरूपककार संभ्रम म्हणतो. बाकी जो काहीं करक आहे तो वर दिलाच आहे. विमर्श संधींत नाट्यशास्त्रकारानें सांगितलेलें व्यवसाय हें अंग साहित्यदर्पणकार किंवा

‘दशरूपककार कोणीच मानीत नाहीत. ह्या ऐवजीं दशरूपकार ‘विद्रवो बधबन्धादि’ म्हणून विद्रव नांवाचें एक स्वतंत्रच अंग मानतो. साहित्यदर्पणकार व्यवसायाप्रमाणेंच नाट्यशास्त्रांतील विचलन हेंहि अंग न मानतां त्या दोहोंऐवजीं खेद व प्रतिषेध अशीं दोन नवीनच अंगें मानून त्यांची ‘ईप्सितार्थप्रतीघातः प्रतिषेध इतीष्यते ।’ व ‘मनश्चेष्टासमुत्पन्नः खेदः खेद इति स्मृतः ।’ अशीं लक्षणें देतो. नाट्यशास्त्राच्या कांहीं प्रतीति साहित्यदर्पणकारानें दिलेलीं वरील दोनहि अंगें सांगडतात, व त्यांच्या व्याख्याहि बरोबर साहित्यदर्पणकाराच्या व्याख्यासारख्याच आहेत. यावरून साहित्यदर्पणकाराजवळ हीं अंगें असलेली नाट्यशास्त्राची प्रत असावी असें दिसतें. नाट्यशास्त्रांत ज्या अंगास निरोध म्हणून म्हटलें आहे त्यास दशरूपांत व साहित्यदर्पणांत विरोधन असें म्हटलें आहे. याठिकाणीं विरोध हेंच नांव बरोबर असावें, असें वाटतें. त्याचप्रमाणें निर्वहण अंगांतहि नाट्यशास्त्रांत निरोध म्हणून एक अंग दिलें आहे. त्याच्याच ऐवजीं ह्या अंगाला दुसरे विवोध असें म्हणतात. तेव्हां इथेंहि निरोधाच्या ऐवजीं विवोधच नांव द्यावें असें वाटतें. बाकी राहिलेलीं नावे सारखीच आहेत.

३० हीं चौसष्ट अंगें नाट्यशास्त्रानें दिलेल्याच क्रमानें नाटकांत घालावीत असें उद्भटप्रभूति कांहीं लोकांचें म्हणणें आहे. पण हीं दर एक नाटकांत याप्रमाणें घातलीं तर नाट्यसंबंधाचे नियम अतिशय कडक होऊन कवीच्या लेखणीला प्रतिभेचे मोकळे खेळ दाखविण्यास स्वातंत्र्य न मिळून सर्व नाटके एकाच सांच्यातून काढल्याप्रमाणें होतील. शिवाय वरीलप्रमाणें उद्भटप्रभूतीच्या म्हणण्यास नाट्यशास्त्रांत आधारहि दिसत नाही. कारण नाट्यशास्त्रांत ह्या संध्यांग-संबंधीं सांगतांना-

कविभिः काव्यकुशलै रसभावमपेक्ष्य तु ।

संमिश्राणि कदाचित्तु द्वित्रियोगेन वा पुनः ।

ज्ञात्वा कार्यमवस्थांच कार्याण्यंगानि संधिषु <sup>१२०</sup> ॥

असें सांगितलें आहे. शिवाय नाट्यशास्त्रकारानें प्रत्येक संधीचीं अंगें ज्या क्रमानें सांगितलीं आहेत त्याच क्रमानें त्याचें वर्णन केलेलें नाही व ही गोष्ट लक्षांत घेऊन अभिनवगुप्तानें नाट्यवेदविवृतींत ‘अत्रोद्देश्यक्रमत्यागेन यत्केषां चिदंगानां लक्षणं तत् क्रमानियमसूचनार्थम् ।’ असें म्हटलें आहे दशरूप टीकाकार याहि पुढें जाऊन प्रत्येक संधीतील कांहीं अंगें मुख्य म्हणून अपरिहार्य व कांहीं गौण म्हणून सांगतो, <sup>१२१</sup> व ध्वन्यालोककार तर

( ११७ ) सा. ६-१०५

( ११८ ) सा. ६-१०५

( ११९ ) अ. ना. १९-६३ टी.

( १२० ) भा. ना १९-१९-१००

( १२१ ) द. १-२९ टी. ३५ टी. ४२ टी. ४८ टी.

संधिसंध्यंगघटनं रसाभिव्यक्त्यपेक्षया ।

न तु केवलया शास्त्रस्थितिसंपादनेच्छया ॥<sup>१२१</sup>

म्हणजे संधि व संध्यंगांची रचना शास्त्रांत सांगितलेली आहे म्हणून त्याच-  
क्रमानें करूं नये तर ती रसाला पोषक होईल अशा तऱ्हेनें करावी असें सांगितो.  
या सर्वांवरून व प्रत्यक्ष नाटकांत हीं याच क्रमानें व सर्वची सर्व आढळून येत  
नाहींत यावरून, नाट्यलेखनास या संधिसंध्यंगरूपी शृंखलेनें बद्ध करावें, असा  
नाट्यशास्त्राचा हेतु दिसत नाही.

३१ या संध्यंगांशिवाय नाट्यशास्त्रांत साम, दान, दण्ड, भेद, प्रदान,  
वध, प्रत्युत्पन्नमतित्व, गोत्रस्खलित, साहस, भय, ऱ्ही, माया, क्रोध, ओज,  
संवरण, भ्रांति, दूत, लेख, स्वप्न, चित्त व मद अशीं एकवीस<sup>१३३</sup> सन्ध्यन्तरे दिर्ली  
आहेत व तीं निरनिराळ्या संधींत जरूर असतील तशीं घालावति असें सांगितलें  
आहे, पण अशा प्रकारचीं संध्यन्तरे शोधावयास गेलें, तर त्यांचे एकवीस काय  
पण एकशें एकवीस भेद केले तरी पुरें पडणार नाहीत. सबब त्या भानगडींत न  
पडतां बऱ्याच लांबलेल्या या प्रकरणाचा येथेंच निरोप घेतलेला बरा.

## प्रकरण ९ वे.

\*\*\*\*\*

### नाट्यपात्रे.

~~~~~

योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः ।

सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥<sup>१</sup>

१ नाट्यकवीनें कोणताहि उद्देश मनांत धरून ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक कोणताही कथाभाग घेण्याचें ठरविलें, त्या कथाभागावरून धर्म, अर्थ, काम यांपैकी कोणतेंहि फल दाखविण्याचा विचार केला, तो कथाभाग ज्या शब्दचित्रांत सांगावयाचा त्या शब्दांचा—नाट्यकाव्याचा—त्यानें कितीहि कसून अभ्यास केला, तरी तो कथाभाग ज्या व्यक्तींच्या मार्फत त्यास दृश्यस्वरूपांत आणून दाखवावयाचा असतो त्या व्यक्तींचे स्वभाव, गुण, दोष, त्यांतील वैशिष्ट्य, या गोष्टींचा त्यानें बारकाईनें अभ्यास केल्याशिवाय सर्व व्यर्थ आहे. नाटक हें अमानुष ध्येयात्मक व्यक्तींचें चरित्र नसून सामान्यपणें 'लोकवृत्तानुकरणम्' असतें. नाटक चाललें असतां सर्वच पात्रें जर कोणताहि अद्वितीय स्वार्थत्याग हंसत हंसत करणारीं, दगडांपासून स्त्रिया उत्पन्न करणारीं, सहज लीलेनें अंगुल्यग्रावर पर्वत धारण करणारीं, मृताला संजीवनी देऊन उठाविणारीं, एका पुच्छानें समग्र लंकेला वेढा घालणारीं दैवी पात्रें असताल, तर त्यांच्यामार्फत शिकविला जाणारा धडा लोकांच्या मनावर ठसणार नाही. त्यांनीं कोणतीहि वस्तु प्राप्त करून घेतली, फार काय त्यांनीं स्वर्गांतून कल्पवृक्ष सालीं आणला तरी त्यांच्या लीला पाहून प्रेक्षक तेवढ्यापुरते, अरबी भाषेतील सुरस गोष्टी वाचतांन वाचक जसे रंगून जातात तसें रंगून जाताल, पण त्या क्षणापुरतेच. बॅरील गोष्टी वाचल्यानंतर झोंपेंतून जागें झाल्याप्रमाणें वाचक जसे सत्य-सृष्टीकडे पाहूं लागतात व त्यावेळीं त्या वाचलेल्या गोष्टी जशा त्यांना स्वप्नवत् भासतात, त्याप्रमाणेंच प्रेक्षकांस दुसऱ्या क्षणांचि तीं अलौकिक कृत्यें असत्य-सत्यसृष्टीच्या बाहेरील—भासूं लागतील व त्यांच्या मनांत आपल्या परिस्थितींत व नाटकांतील गोष्टीच्या परिस्थितींत साम्य पाहण्याचें आलेंच, तर त्यांस त्या कवीनें त्या नाटकावरून शिकविलेले धडे आपल्यासारख्या क्षुद्र माणसांसाठीं नसून ते दैवी लोकांकरितां आहेत, आपल्या हातून अशीं कृत्यें होणें नाही, आपलें दौर्बल्य कुठें व या पात्रांचें शौर्य, धैर्य इत्यादि गोष्टी कुठें असें वाटून त्यांची चित्तवृत्ति आशापूर्ण होण्याऐवजीं झालीच तर निराश व निरुत्साही होईल व आत्म-विश्वास पार उडून गेलेल्या माणसाचा जसा आत्मघात होतो तद्वत् त्यांच्या मनश्चक्षुं



समोर तें चित्र राहिलेंच तर आपल्या क्षुद्रतेची व दीनतेची लज्जा व उन्नतीची निराशा होऊन ते हतबल होतील. आणि म्हणूनच रामासारखें दैवी पात्र रंगवितांना राम हा देव, कोणी तरी अलौकिक, असामान्य पुरुष आहे, त्याला मानवासारखें रडकें मन नाही, हें न भासूं देण्याकरितां भवभूतीसारख्या उत्तम नाट्यकवीस उत्तरराम-चरित्रांत रामाला अथपासून इतिपर्यंत सारखें रडत, शोक करीत, देहभान विसरावयाला लावीत, उन्मत्ताप्रमाणें बडबडत ठेवावें लागलें आहे. सारांश काय तर कवीला जगांत प्रत्यक्ष दिसून येणाऱ्या व्यक्तींत जे जे गुणदोष असतील, त्यांच्यांत जे विशेष असतील, त्यांच्यांत जे आचारविचार असतील, त्या सर्वांसह त्या व्यक्ति घेऊन त्यांच्या गुणदोषांच्या कलाकलानेंच धडे शिकवावयाचे असतात. त्याला आपल्याकरतां त्या व्यक्तींत सुधारणा करून घ्यावयाची नसते तर त्यांच्या गुणदोषांच्या अभ्यास करून त्यांची योग्य ठिकाणी योग्य योजना करावयाची असते. कवि हा सृष्टिकर्ता तर खराच पण तो निर्जीव सृष्टिकर्ता. त्यानें योग्य व्यक्तींतील गुणदोषांची निवड करून, त्यांची इष्ट तशी मांडणी करून, त्यावर वाटेल ती शब्दसृष्टि निर्माण करावी; पण सजीवसृष्टीत फेरबदल करण्याचा त्यास अधिकार नाही. म्हणूनच भरतानें साधारणपणें स्त्रीपुरुषांत भिन्न भिन्न स्वभाव कसे दिसून येतात, त्यांच्यांत काय काय विशेष असतात इत्यादि गोष्टींचें यथासांग वर्णन करून नंतर साधारणपणें नाटकांत किती प्रकारचीं पात्रें येऊं शकतात, तीं कोणत्या गुणांनीं युक्त असावीत, त्यांचे आचारविचार कसे असावेत, हें सांगितलें आहे. म्हणून आपणहि यांचा याच प्रकारें विचार करूं.

२ जगांतील व्यक्ति साधारणपणें तीन प्रकारच्या दिसून येतात. पुरुषांत कांहीं ज्ञानी, मनोनिग्रही, निरनिराऱ्या कलांत निपुण, शास्त्र, इतिहास, धर्म इत्यादि गोष्टींचा अभ्यास केलेले, भूतदयेनें प्रेरित होऊन आपल्या शीलाप्रमाणें, धर्माप्रमाणें वागणारे असतात. उलट कांहीं त्यांच्याविरुद्ध म्हणजे दुष्ट, निर्बल, दुराचारी, चहाडखोर, स्त्रीलंपट, भांडखोर असतात, त्यांची बुद्धि अगदीं कोती असून ते ताना प्रकारच्या गोष्टी करण्याचा आव घालून स्वाभाविकपणेंच त्या मध्येच सोडून देतात. त्यांना चांगलें कोण वाईट कोण, हें कळण्याइतकी अक्ल नसते. ते सहजा सहजीं क्रोडाला बळी पडतात व तसाच दुसऱ्याचा अवसानघात करतात. आपैकीं पहिल्या प्रकारच्या लोकांना उत्तम प्रकृतीचे व दुसऱ्यांना अधम किंवा नीच-प्रकृतीचे लोक म्हणतात. मध्यम प्रकृतीचीं माणसें बोलूनचालून मध्यमच. त्यांच्या अंगीं उत्तम प्रकृतीच्या लोकांइतकें मानसिक सामर्थ्यहि नसतें व नीचप्रकृतीच्या

लोकांइतकें त्यांचे काळीज उलटेंहि झालेलें नसतें. त्यामुळें त्यांच्यांत कांहीं दोष व कांहीं गुण यांची सळमिसळ असते<sup>६</sup>.

३ भरताच्या मतानें नाटकांतील नायक उत्तम प्रकृतीचे असावेत. ह्या उत्तम प्रकृतीच्या माणसांत वरील गुण असतातच; पण नायक हा नाटकांत मुख्य असल्यानें भरतानें नायकाचे विशेषतः दाखविण्यासारखे आठ सात्विक गुण सांगितले आहेत. हे आठ सात्विक गुण म्हणजे शोभा, विलास, माधुर्य, गांभीर्य, स्थैर्य, तेज, ललित व औदार्य हे होत. आपल्याहून सत्त्वानें, बलानें अथवा धनानें कमी असलेल्या माणसाशीं क्षमाशीलपणानें वागणें व आपणांहून श्रेष्ठ असतील त्यांचे गुण आपल्या ठिकाणीं आणण्याची खटपट करणें, याला **शोभा** म्हणतात. बोलणें नेहमीं स्मितयुक्त, गोड व चालणें किंवा पहाणें ऐटदार असणें याला **विलास** म्हणतात. मनांत फार मोठी खळबळ उडाली असतां बाहेर विकार न दाखविणें व दिसलाच तरी मोहकपणानेंच दिसूं देणें यास **माधुर्य** म्हणतात. धार्मिक, आर्थिक किंवा दुसऱ्या कोणत्याहि प्रकारच्या हातीं घेतलेल्या कामांत कोणतेंहि संकट उत्पन्न झालें तरी एकदां अंगीकृत कार्य ज्या चित्तवृत्तीमुळें मनुष्य सोडीत नाही, त्या चित्तवृत्तीस स्थैर्य म्हणतात. एकाद्याविषयी राग आला असतां, इष्ट गोष्ट प्राप्त झाल्यानें आनंद झाला असतां, अथवा कोणत्याहि प्रकारचें भय वाटलें असतां, मनांतील विकार ज्या गुणामुळें कळून येत नाहीत त्यास **गांभीर्य** म्हणतात. अगदीं स्वाभाविकपणेंच शृंगारास अनुकूल असें मोहक स्वरूप व तशीच वागणूक असणें यास **ललित** म्हणतात. आपल्या किंवा दुसऱ्या माणसास संकट-काळीं गोड बोलून मदत करणें अथवा आपल्या जवळील कोणत्याहि गोष्टीचें आनंदानें दान करणें यास **औदार्य** म्हणतात. प्राण जाण्याची वेळ आली असतांहि अपमानासारख्या गोष्टी सहन न करणें यास **तेज** म्हणतात. जगांत दिसून येणारे व नायकांत घालण्यासारखे हे आठ सात्विक गुण आहेत. नायक ज्या प्रकारचा असेल त्या त्या प्रकारास योग्य असे ह्या आठ गुणांपैकी गुण वेळोवेळीं त्याच्यांत असलेले दाखवावेत. शृंगार रसांत विशेष प्रकारें नायकाचे जे गुण खुलवून दाखवावयाचे असतात त्यांपैकी कांहीं सहज असतात व कांहीं आहार्याभिनयाचे मदतीनें त्याच्या ठिकाणीं दाखवावयाचे असतात.<sup>७</sup> शृंगारांतील नायक कामशास्त्रांत निपुण, रूप, शील, यौवन, व धन यांनीं युक्त असावा व शिवाय त्याला निरनिराळे सुंदर पोषाक करण्याची आवडहि असावी. तो गोड भाषण करणारा, चतुर, सुंदर, चारित्र्यानें शुद्ध, मनांत कांहीं टोंचणी नसलेला

( ६ ) भा. ना. २४-८९

( ७ ) भा. ना. २४-२

( ८ ) भा. ना. २४-३१ ते ३९ ( ९ ) भा. ना. २३-३

म्हणजे निःशंक असावा. तो सहृदय, सहिष्णु, आपलीच प्रौढी न गाणारा पण लोकांसमोर गयावया न करणारा म्हणजे स्वाभिमानी, उदार, शूर, काळवेळ पाहून आचरण करणारा, सहज वश होणारा, आपल्या पत्नीवर दृढ विश्वास ठेवणारा, योग्य मार्गाने आचरण करणारा व आपल्या सुखांत दुसऱ्यास वाटेकरी करणारा असावा.

४ ज्याप्रमाणे मुख्य पुरुष, प्रकृती व त्यांपैकी उत्तम पुरुषांतील नायकांत दाखविण्याचे विशेष गुण सांगितले, त्याचप्रमाणे स्त्रियांच्या मूळ प्रकृति व त्यांच्यांत दिसून येणारे सहज व कृत्रिम गुण हि भारताने सांगितले आहेत. पुरुषांप्रमाणे स्त्रियाहि मूलतः तीन प्रकारच्या असतात. म्हणजे कांहीं स्त्रिया उत्तम प्रकृतीच्या, कांहीं मध्यम प्रकृतीच्या व कांहीं अधम प्रकृतीच्या असतात. पुरुषांप्रमाणेच उत्तम प्रकृतीच्या स्त्रियाच नाटकांत नायिका म्हणून घातल्या जातात.

५ पूर्वीच्या संस्कृत नाटकांतील नायिका घेतली, तर ती वसंतसेनेप्रमाणे प्रियकरावर निर्व्याज प्रेम करणारी वेश्या अथवा मालविकेप्रमाणे अन्तःप्रेम करणारी कुमारिका, किंवा धारिणीप्रमाणे शक्य तोंवर राजाचे मन दुसऱ्यावर बसून न देणारी सम्राज्ञी अथवा इरावतीप्रमाणे राजाचे प्रेम आपल्या व्यतिरिक्त दुसऱ्यावर गेल्यास मत्सराने जळणारी मानवी स्त्री, अथवा मंदोदरीप्रमाणे किंवा भानुमतीप्रमाणे राजाचा कल पाहून गोड व आर्जवयुक्त वाणीने भलत्याच महत्त्वाकाक्षेपासून त्यास परावृत्त करून पहाणारी त्याची अर्धांगी किंवा द्रौपदीप्रमाणे प्रेमातिशयामुळे आडपडदा नसल्याने व त्याच प्रेमातिशयाने पतीची अवहेलना सहन न झाल्याने त्यास वेळी टाकून बोलून, त्याच्यांत चैतन्य उत्पन्न करणारी स्वाभिमानी स्वाधीन-भर्तृका, अशा कोणत्या न कोणत्या तरी सदरांत येईलच येईल. हल्लींच्या नाटकां-तील अहिल्यादेवी प्रमाणे आपल्या तंत्राने राज्यसूत्र चालविणारी चतुर स्त्री, किंवा राक्षसीमहत्त्वाकाक्षेतील मदालसेप्रमाणे सर्व पुरुषांना मुठीत ठेवून आपल्या स्वरे इच्छेने थैमान घालणारी महत्त्वाकाक्षी बाई किंवा राजाचे बंडांतील प्रजेचे पुढारीपण घेऊन राजाला त्याचे धडे शिकविणारी दीनांची वाली स्त्री पूर्वीच्या कोणत्याच नाटकांत नायिका असलेली दिसून येत नाही. पूर्वी अजाने म्हटल्या प्रमाणे:-

‘गृहिणी सचिवः सखी मिथः प्रियशिष्या ललिते कलाविधौ ।’ अशीच स्त्री-संबंधी कल्पना होती. अजाचे म्हणणे हे कितपत खरे आहे, स्त्रियांना बरोबरीने हक्क असावेत की नाही, त्यांनी पतीला नुसतीच सल्लामसलत द्यावी की वेळी अहिल्या-

देवीप्रमाणें किंवा लक्ष्मीबाईप्रमाणें तरवारही गाजवावी, त्यांनीं स्वतंत्रपणें राज्य-कारभार करावेत किंवा नाहीत, हे प्रश्न सोडविण्याचें हें स्थान नव्हे. सामान्यतः स्त्रियांचें कार्यक्षेत्र अजाच्या म्हणण्याप्रमाणेंच असल्यानें व नाटक वस्तुस्थितीचें द्योतक असल्यानें, पूर्वी मुख्य स्त्रीपात्र वर सांगितलेल्या कल्पनेनुसार 'इंद्रियार्थ'-शृंगाररसास पोषक म्हणूनच विशेषतः घालीत. ह्यामुळे भरतानें स्त्रियांचे भेद करतांना शृंगारविषयकदृष्टीनें स्त्रियांत साधारणपणें कोणते गुण असतात, त्यांपैकी कोणते गुण नायिकेंत घातल्यास नाटक उत्तम दिसेल, शृंगारदृष्टीनें स्त्रियांचे किती भेद पडूं शकतात, एतद्विषयक गोष्टींवरून सामान्यपणें त्यांचीं शीलें किती प्रकारचीं ठरवितां येतील, तीं शीलें कोणत्या जातीच्या प्राण्यांशीं सदृश आहेत, ज्या प्राण्यांशी तीं सदृश असतील त्यांचीं त्यांस नावे देऊन त्यांचे किती प्रकार करतां येतील, इत्यादि गोष्टींचा विचार करून ह्या दृष्टीनें जगांतील स्त्रियांकडे पाहून, त्यानें स्त्रियांत विसून येणारे वीस गुण, त्यांचीं शीलें व त्यांचा पर्तीशीं असलेला संबंध पाहून त्यांचें ठरवितां येणारे निरनिराळे आठ भेद सांगितले आहेत. तेव्हां आपणही त्याचा त्याच प्रमाणें विचार करूं.

६ वर उल्लेखिलेल्या वीस गुणांपैकी भाव, हाव व हेला हे तीन शारीरिक असतात. शोभा, कान्ति, दीप्ति, माधुर्य, प्रगल्भता, औदार्य व धैर्य, हे सात अत्यन्त<sup>१३</sup> असतात व लीला, विलास, विच्छिन्ति विभ्रम, किलकिंचित, मोटायित, कुट्टमित, चिडबोक, ललित, व विहृत हे दहागुण आपोआप शृंगार भावाच्या पाठोपाठ येणारे असतात.

७ प्रथम शारीरिकगुण भाव. भरतानें याची व्याख्या-

वागङ्गमुखरागेण सत्वेनाभिनयेनच ।

कवेरन्तर्गतं भावं भावयन्भाव उच्यते <sup>१६</sup> ॥

ह्या प्रमाणें केली आहे. ह्या व्याख्येचा अर्थ, ज्याची भूमिका घेतली असेल त्याच्यासारखा पोषास करून नट त्याच्या सारखें भाषण करूं लागला व तो मीच आहे असें समजून त्याच्यासारखें वर्तन करूं लागला म्हणजे त्या निर्विकार नटाचे ठिकाणीं कवीला इष्ट अशी जी एकप्रकाची मनःस्थिति उत्पन्न होते, तीस भाव म्हणावें असा करतां येईल. या श्लोकाचा असा अर्थ केल्यास 'भाव' या प्रकरणांत भरतानें दिलेली भावाची व्याख्या व ही व्याख्या यांत कांहींच फरक रहात नाहीं

( १३ ) भा. ना. २२-६ ( पा. भे. सत्वभेदाः ॥ ) ( १४ ) भा. ता. २२-२४

( १५ ) भा. ना. २२-१२, १३.

( १६ ) भा. ना. २२-८

( १७ ) भा. ना. ७-२ ( पा. भे. सत्वेनाभिनयेन । ) अ. ना.

व भाव शब्दानें भरताचा घोटाळा झाला आहे कीं काय किंवा लेखकाचे चुकीनें तोच श्लोक नामसादृश्यानें परत जसाचे तसाच लिहिला गेला आहे कीं काय, असें वाटण्याचा संभव आहे व तो तसा एकच असल्या बदल श्रीशंकुर्क म्हणतोहि. पण अभिनवगुप्त तो श्लोक व हा श्लोक भिन्न आहे असें म्हणतो आणि त्याचें हें म्हणणें बरोबर आहे असें वाटतें. भरताला भावप्रकरणांत निर्विकार, अथांग मनांत निरनिराळे हेलकावे कसे सुरू होतात हें सांगावयाचें आहे व इथें त्यास शुद्ध निर्विकार मनांत अकल्पितपणें भासूं लागणारा अलौकिक अननुभूत भाव एकाएकी कसा उत्पन्न होतो व विशेषतः तारुण्याच्या देहलीवर पाऊल ठेवणाऱ्या स्त्रियांत शरीरधर्मानुसार स्वाभाविक रीतीनें उत्पन्न होऊन जाणीवेस येणारा पण गम्यमान न होणारा-उमजतां न येणारा-भाव कसा उत्पन्न होतो हें सांगावयाचें आहे. हा भाव त्यांच्यांत प्रथमतः कसा उत्पन्न होतो, हें कळण्याकरितां म्हणून त्यानें नटांच्या निर्विकार मनांत जसा तो भाव उत्पन्न होतो तसाच हाहि होतो, हें सांगण्याकरितां म्हणून तोच श्लोक परत घातला असावा. श्लोकसादृश्यामुळे दोन्ही श्लोक एकच आहेत, एकच उद्देशानें घातले आहेत, नव्हे चुकून दोनदां लिहिलें गेले आहेत असें श्रीशंकुका प्रमाणें कोणासहि वाटणें स्वाभाविक आहे. पण कोणत्यादि शब्दाचा अर्थ त्याच्या पुढील मागील संदर्भाववरून करावयाचा असतो व त्यादृष्टीनें विचार केला असतां स्त्रियांचे शारीरिक विशेषतः शृंगारविषयक भाव सांगतांना भरतानें वरील दृष्टीनेंच तो श्लोक घातला असावा असें वाटतें. भरताच्या व्याख्येत हा जो घोटाळा उत्पन्न झाला आहे तो होऊं नये म्हणून पुढें दशरूपककारानें ' निर्विकारात्मकात्सत्वाद्भावस्तन्नायविक्रिया ' प्रशी भावाची व्याख्या केली आहे. ह्या व्याख्येवरून पहातां भरताच्या व्याख्येचा वरील-प्रमाणें म्हणजे नटांत जसे भाव उत्पन्न होतात तसा निर्विकार मनाच्या स्त्रियांत शरीरधर्मानुसार हा भाव उत्पन्न होतो, असा अर्थ करणेंच बरोबर वाटतें. नटाकडे हा श्लोक न लावतां येण्याचे दुसरें कारण म्हणजे भरत ह्या ठिकाणीं नटाचे दृष्टीनें स्त्रियांतील भाव सांगत नसून सामान्यतः जगांतील स्त्रियांत कोणते विकार असतात व ते कसे उत्पन्न होतात हें सांगत आहे, हें होय. हाच विकार डोळ्यांच्या, भुंवयांच्या वगैरे द्वारें निरनिराळ्या चेष्टींवरून दिसूं लागला म्हणजे त्यास हाव म्हणतात. याच शारीरिक चेष्टा जास्त वाढल्या म्हणजे त्यास हेल्ला म्हणतात. हे तीन शारीरिक गुण झाले.

८ आतां स्वाभाविक गुण कोणते ते पाहूं. आपल्या प्रिय व्यक्तीचें त्याच्या भाषण

( १८ ) अ. ना. २२-९ टी.

( १९ ) द. २-३३

( २० ) भा. ना. २२-११९-१०

( २१ ) भा. ना. २२-११

( २२ ) भा. ना. २२-१४ ते २३

पद्धतीत अलंकार घालण्याचे रीतीत व प्रेम व्यक्त करण्याचे बाबतीत अनुकरण करणे यास लीला<sup>३३</sup> म्हणतात. मनात शृंगारभाव उत्पन्न झाल्याने उठण्यांत, बसण्यांत, चालण्यांत जी एकप्रकारची विशेष ऐट दिसून येते, तीस विलास म्हणतात. निरनिराळ्या प्रकारची सुंदर सुंदर फुले किंवा बहुमोल अलंकार न घालता एक दोनच पण सुलून दिसतील असे अलंकार घातल्यास जी सभ्य ऐट दिसून येते, तीस विच्छि<sup>३४</sup>त्ति म्हणतात. प्रियकराला पाहिल्यामुळे म्हणा किंवा त्याचा आवाज ऐकल्यामुळे म्हणा, चित्तांत चलचिचल उत्पन्न होऊन हातीं घेतलेल्या कामांत घोटाळा उत्पन्न होणे याचें नांव विभ्रम<sup>३५</sup>. उदाहरणार्थ नथ नाकांत घालण्याचे ऐवजी, चित्त ठिकाणावर नसतां कानांत घालूं लागणें इत्यादि. हर्षातिरेकामुळे क्रोध, अश्रु, हास्य, भीति, गर्व, श्रम, अभिलाष इत्यादि गोष्टींची मनांत गर्दी उडून सर्व विकार एकसमयावच्छेदेंकरून उद्ध्वून त्यांतील अमुकच विकार आहे असें न ओळखतां येणाऱ्या स्थितीस किलकिंचित म्हणतात<sup>३६</sup>. आपल्या प्रिय मनुष्यासंबंधी गोष्टी चालल्या असतां, अथवा प्रिय मनुष्याचें दर्शन झालें असतां त्याच्याच विचारांत गुंग होऊन जाणें, यास मोट्टायित म्हणतात. प्रियकरानें आपणांस इष्ट अशा शृंगारसूचक गोष्टी केल्या असतां अथवा अंगांशीं लगट केली असतां, मनांतून जरी आनंद वाटला असला तरी वरवर रागाचा आविर्भाव आणणें यास कुट्टमित म्हणतात. इष्ट वस्तूंची प्राप्ति झाली असतांही खोड्या अभिमानाला बळी पडून त्याचा अग्व्हेर करणें. याचें नांव विव्बोक्ते<sup>३७</sup>. दृष्टीच्या फेंकीत भुंवयांच्या चढवण्यांत, व सामान्यपणें सर्व चेष्टांत एकप्रकारची मोहकता दिसेल असें वागणें यास ललित म्हणतात. योग्य वेळ आली असतां, म्हणजे आपल्या जवळ प्रियकर बोलत असतां, किंवा त्याच्या संबंधीं सखीजन वगैरे कांहीं विचारीत असतां, कांहीं उद्देशानें किंवा लाजेनें आपला भाव व्यक्त न करणें यास विह्वर्ते<sup>३८</sup> म्हणतात.

१ अचलज<sup>३३</sup> गुण सात आहेत. पैकीं रूप, यौवन लावण्य इत्यादि गोष्टींनीं

( २३ ) भा. ना. २२-१४ ( पा. मे. इष्ट जनस्यानुकृतिः ॥ )

( २४ ) भा. ना. २२-१६ ( पा. मे. .... भासः । )

( २५ ) भा. ना. २२-१७ ( पा. मे. ....विपर्ययौ.....॥ )

( २६ ) भा. ना. २२-१८ ( पा. मे. ....भयरोग दुःख.... । )

( २७ ) भा. ना. २२-२१ ( पा. मे. इष्टानां... )

( २८ ) भा. ना. २२-२३ ( प्राप्तानामपि .....

व्याजात् ..... ॥ )

( २९ ) भा. ना. २२-२५ ते २९.

शरीर सुलून दिसणें यास शोभां म्हणतात. अंगांत मदनाचा प्रवेश झाल्यानें हीच शोभा अपूर्व तऱ्हेनें दिसूं लागली म्हणजे तीस कान्ति म्हणतात व कान्ति उत्कटपणाला जाऊन पोहोंचली म्हणजे तीस वीप्ति म्हणतात. कोठल्याहि अवस्थेंत, मग ती अवस्था ललित गोष्टीं संबंधी प्राप्त झालेली असो वा प्रस्तर कठोर गोष्टींमुळे प्राप्त झालेली असो, मनांतील विकार त्रिव्र होऊं न देणें यास माधुर्य म्हणतात. आपल्या एकंदर सर्व व्यवहारांत चंचलपणा व ऐट न दाखविणें यास धैर्य म्हणतात. कशीहि स्थिति प्राप्त झाली असतां मन क्षुब्ध न झालेलें दाखविणें यास प्रागल्भ्य म्हणतात. क्रोधात्याहि मनःस्थितींत मनाचा मोठेपणा कायम राखणें यास औदार्य म्हणतात. स्त्रियांत या प्रमाणें शरीरिक तीन, स्वाभाविक दहा व अयत्नज सात असे वीस गुण दिसून येतात. त्यांतील शक्य तितके गुण कवीनें नाटकांत घालावयाच्या स्त्री पात्रांत-विशेषतः नायिकेंत दाखवावेत.

१० भरतानें स्त्रियांच्या शीलावरून ती ज्या प्राण्यांच्या शीलासारखीं असतील त्या प्राण्यांचीं नांवे देऊन स्त्रियांचे एकंदर बावीस भेद केले आहेत व या प्रत्येक प्रकारच्या शीलाचें त्यानें वर्णनहि केलें आहे. पण त्याची येथें विशेषशी जरूरी नसल्यानें त्यांचा येथें विचार न करतां पुरुषांच्या अथवा त्यांच्या प्रियकरांच्या दृष्टीनें विचार करून स्त्रियांचे जे आठ प्रकार केले आहेत, त्यांचा विचार करूं. हे आठ प्रकार म्हणजे वासकसज्जा विरहोत्कण्ठिता, स्वाधीनभर्तृका, कलहान्तरिता, खण्डिता, विप्रलब्धा, प्रोषितभर्तृका, व अभिसारिका हे होत.<sup>३४</sup>

( १ ) कामोपभोगाच्या इच्छेनें इष्टस्थलीं सर्व प्रकारची उत्तम तयारी करून पतीची वाट पहात बसणाऱ्या स्त्रीस वासकसज्जा म्हणतात. मानापमानाच्या तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत धैर्यधरास माळ घालण्याकरितां नटून थटून आलेल्या भार्मनीस वासकसज्जा म्हणतां येईल.

( २ ) कार्यव्यापृतत्वामुळे पति वेळेवर न आल्यानें जी कष्टी होऊन बसते, तीस विरहोत्कण्ठिता म्हणतात. शिवसंभवाच्या पहिल्या अंकातील पहिल्या प्रवेशांत भोसले व जाधव यांच्यांतील वैरे मोडून काढण्यास गेलेला शहाजी वेळेवर न आल्याने उत्कण्ठित झालेली जिजाऊ या प्रकाराचें उदाहरण म्हणतां येईल.

( ३० ) भा. ना. २२-२५ ( पा. मे. अलंकरणमंगानाम्..... ॥ )

( ३१ ) भा. ना. २२-२८ ( पा. मे. ....अविकत्थना । )

( ३२ ) भा. ना. २२-२९ ( पा. मे. प्रयोगतोऽसाध्वसता..... । )

( ३३ ) भा. ना. २२-९४ ते १३९ ( ३४ ) भा. ना. २२-१९७ ते २०६

( ३५ ) भा. ना. २२-२०० ( पा. मे. तस्यानागम,..... ॥ )

( ३ ) जिचा पति तिच्या निरनिराळ्या क्रीडांत आनंदानें भाग घेतो व ती मागेल ते देण्याला व म्हणेल तें करण्याला तत्पर असतो, अशा स्त्रीस **स्वाधीन-भर्तृक्री** म्हणतात. उपमंगलांतील लोकांची आरडाओरड राजाच्या कार्नी जाण्या-पूर्वीची पद्मावती स्वाधीनभर्तृका होती.

( ४ ) ईर्ष्येस बळी पडल्यानें किंवा कांहीं भांडण झाल्यानें, प्रियकर जवळ येत नाही, म्हणून तप्त होऊन बसणाऱ्या स्त्रीस **कलहान्तरिता** म्हणतात. उदाहरणार्थ—“ मालती ! मला आतां प्रभाकरांची फार वेळ आठवण होते ! प्रभाकर यायचे नाहीत का ! कोठून त्यांच्याशीं भांडलें असें झालें आहे मला. ” असें म्हणणारी लतिक्री कलहान्तरिता नव्हती असें कोण म्हणेल !

( ५ ) पतीचें मन दुसऱ्या स्त्रीकडे गेलें असल्यानें तो जर शयनमंदिरांत आला नाही, तर विषण्ण होऊन बसणाऱ्या स्त्रीस **खण्डिता** म्हणतात. नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतींत

‘ व्यासंगादुचिते यस्या वासके नागतः प्रियः । ’ असा पाठ आहे; पण कामा-मुलें न येणाऱ्या पतीच्या पत्नीला वर विरहोत्कण्ठिता, हें नांव दिलेंच असल्यानें इथें व्यासंग याचा अर्थ अन्यस्त्रीसंग असा घेणें बरें. कारण एक तर व्यासंगाचा असा अर्थ कोशांत निघतोच आणि दुसरें म्हणजे दशरूपकारानें ‘ ज्ञानेऽन्यासंगविरुते खण्डितेऽर्थाकषायितौ । ’ असें द्याचें लक्षण केलें आहे. उदाहरणार्थ, वामनानें रासक्रीडेंत वर्णन केल्याप्रमाणें हरीला शोधणाऱ्या गोपी जेव्हां तो राधासक्त होऊन बसला आहे अशी कल्पना करतात, तेव्हां त्या खण्डिताच असतात. हरीला शोधीत शोधीत जात असतां त्यांस—

पुढें<sup>४०</sup> पाय तीचे न देखोनी वाटे । कडे घेतलीसे असें त्यांस वाटे ।

हरीचीं पदे रूतलीं खोल भारी । गमे भार वाहे तिचा कैटभारी ॥

ह्याप्रमाणें दिसतें तेव्हां त्या ईर्ष्येनें विषण्ण झाल्या नसतील असें कोण म्हणेल !

( ६ ) प्रियकराकडून दूती येऊन संकेत ठरला असताहि जर प्रियकर आला नाही तर त्या हिरमोड झालेल्या स्त्रीस **विप्रलब्धा** म्हणतात. उदाहरणार्थ—

( ३६ ) भा. ना. २२-२०१ ( पा. भे. सामोदा..... ॥ )

( ३७ ) भा. ना. २२-२०२ ( पा. भे. अमर्षविश..... ॥ )

( ३८ ) भावबंधन अं. ३, पृ. १२३ ( ३९ ) द. २-२५

( ४० ) वामन रासक्रीडा १०३

( ४१ ) भा. ना. २२-२०४ ( पा. भे. तस्माद्विप्रिय,..... )



“ वाट बघत द्वारिं उभी कंटुं कशी दुष्ट निशा ।  
दया नसे नरां जरा स्व-याच भावड्या स्त्रिया  
कार्यसाधु फसविनि हे करूनीयां कपटक्रिया । ”

असें म्हणणारी विक्रमशशिकलेंतील शशिकला विप्रलब्धा होती हें सांगण्याची काय जरूरी आहे ?

( ७ ) जिचा पति कांहीं मोठ्या कारणानें बरेच दिवस दूर देशाला गेलेला असतो, तीस **प्रोषितभर्तृका** म्हणतात. अशी स्त्री वेणीकणी करीत नाही व अलंकार घालीत नाही. उदाहरणार्थ—उग्रमंगल नाटकांत लक्ष्मणसिंग लढाईला गेल्यानें वनवास पत्करून शुभ्रवस्त्रें परिधान करून, अलंकारभूषणांचा त्याग करून रहाणारी पद्मावती.

( ८ ) मदनातुर किंवा मदमत्त झाल्यानें जी स्त्री लाजलज्जा सोडून प्रियकराकडे आपण होऊन जाते तीस **अभिसरिका** म्हणतात. जशी—संशयकळो-ळांतील अश्विनशेडाकडे जाणारी रेवती.

११ ज्याप्रमाणें स्त्रियांचे पतीशीं—प्रियकराशीं—असलेल्या संबंदावरून तसेंच त्यांच्या निरनिराळ्या स्थितीवरून वरीलप्रमाणें आठ भेद करता येतात, तद्वतच पुरुषांचेहि स्त्रियांशीं असलेल्या भिन्न भिन्न संबंदावरून पांच भेद करता येतात. ते म्हणजे<sup>१३</sup> चतुर, ज्येष्ठ, मध्यम, अधम व प्रवृत्तक.

( १ ) स्त्री कडून हेणारें दुःख किंवा त्रास सहन करूनहि तिच्याशीं गोड बोलून तिची मर्जी राखून तिच्याशीं क्रीडा करणारा तो **चतुर**

( २ ) स्त्रीस न आवडणारी गोष्टी जो कधीहि करीत नाही, तिच्याशीं गोड बोलतो व ती मागेल तें देतो पण तिला आपलें हृद्गत कधीं कळू देत नाही, तसेंच जो आपण होऊन क्रीडा करीत नाही व ज्याला स्त्रीनें केलेला अपमान सहन होत नाही, अशा मानी धीरोदात्त पुरुषास **ज्येष्ठ** म्हणतात. यासच उत्तम असेंहि म्हणतात.

( ३ ) जो सर्वच बाबतीत सुवर्णमध्याचा अवलंब करून वागतो, ज्याला स्त्रीचें मन कळतें पण तिच्यांत एवढासा दोष दिसला तरी ज्याचें मन विटतें, त्याला **सम** वा **मध्यम** म्हणतात.

( ४ ) स्त्रीनें कितीहि अपराध केला तरी तिच्या प्रेमाच्या ताड्यांत सांपडल्यानें निलाजरेपणानें जो तिजकडे जातो एवढेंच नव्हे तर तिचा अपराध दिसला

( ४२ ) भा. ना. २३-५१ ते ५९

( ४३ ) भा. ना. २२-५१. ( पा. भे. चतुरोत्तमौ समो वै तथाधमः सप्रवृत्तकश्चैव । )

असतां हि व मित्रांनीं निवारण केलें असतां हि तिंच्यावर अधिकच प्रेम करूं लागतो, त्यास अधर्म म्हणतात.

( ५ ) भीति, राग सर्व सोडून आपला नाश होणार हें दिसत असतां हि जो लाज सोडून खीकडे जातो आणि क्रीडेच्या वेळीं अथवा भाडण्याच्या वेळीं जो खीकडून कठोरतेनें वागविला जातो, त्यास प्रवृत्तक म्हणतात.

१२ पति आपल्याजवळ जसा वागत असेल त्यास अनुसरून स्त्रिया त्यांना कसकशीर्नावे देतात, ह्याविषयीं हे भरतानें जरा मजेची माहिती दिली आहे. पतीचें स्त्रियांजवळ वर्तन एक चांगलें तरी असूं शकेल किंवा वाईट तरी असूं शकेल. ह्या चांगल्या वाईट वागण्यांत परत तरतम असतेंच. ह्या तरतमास अनुसरून चांगल्या वागणाऱ्या पतीस सात व वाईट वागणाऱ्या पतीस सात अशीं एकंदर चौदा नावे स्त्रिया देत असतात. तीं केव्हां कुणाला देतात यांचें वर्णन पुढें दिलें आहे.<sup>५५</sup> जो पुरुष-पति-आपलें कधींहि अप्रिय करित नाही, नानातऱ्हेचीं गोड गोड भाषणें करतो, व सदोदित आर्जवांनं वागतो त्यास प्रिय म्हणतात. दुसऱ्या स्त्रीशीं संग केल्याची खूण ज्याचें शरीरावर कधींहि दिसून येत नाही त्यास कान्त व आपण रागावून बसलों असतां हि जो कठोर भाषण करित नाही त्यास विनीत म्हणतात. जो आपलें सदोदित हित पहणारा, आपलें रक्षण करण्यांत तत्पर, मान, मत्सर यांनीं विरहित व कधींहि कसलीहि चूक न करणारा असेल, त्यास नाथ म्हणतात, व जो आपल्याशीं गोड बोलून आपणास नाना तऱ्हेच्या उत्तम उत्तम गोष्टी देऊन लालन पालन करणारा असतो, त्यास त्या स्वामी म्हणतात. आपल्या मनांतील भाव ओळखून त्या प्रमाणें क्रीडा करणाऱ्यास जीवित व ज्याची कुलीनता, धैर्य, चातुर्य, विद्वत्ता अथवा दाक्षिण्य आपल्या मैत्रिणींत ऐटीनें सांगतां येईल, त्यास नंदन म्हणतात. एवढीशी चूकहि ज्याला सहन होत नाही, जो आपलीच बढाई सतत करित असतो, व ज्याचें चित्त कधींहि स्थिर नसतें अशा धीर, अभिमानी पुरुषास त्या दुःशील म्हणतात. विचार न करतां जो आपणांस बांधून ठेवतो, मारतो अथवा वाग्बाणांनीं ताडन करतो, त्यास त्या दुराचर व ज्याचें बोलणें तेवढें गोड असतें पण कृति अगदीं भिन्न असते, त्यास त्या शठ म्हणतात. जें जें करूं नका

( ४४ ) भा. ना. २३-५६, ५७ ( पा. भे. ....समुपसर्पति तथैव ।

..... ॥

अभिवीक्षिते..... । )

( ४५ ) भा. ना. २२-२६६ ते ३०२

( ४६ ) भा. ना. २२-२९७ ( पा. भे. ....योऽविमुश्य.... ) अ. ना.

म्हणून म्हटलें असेल तें हटकून करणाऱ्यास दाम व दुसऱ्या स्त्रीशी संबंध ठेवल्याची चिन्हें शरीरावर दिसत असतांहि त्या बदल उलट अभिमान बाळगणाऱ्या व ऐट मारणाऱ्यास त्या विकस्थान म्हणतात. वरील सर्व दुर्गुणांनी युक्त असल्यानें कितीहि झिडकारलें तरी लगट करूं पाहणाऱ्यास निर्लज्ज म्हणतात. ह्याच निर्लज्जानें प्रसन्न करून घेण्याची खटपट करणें दूर ठेऊन जबरदस्ती केल्यास त्यास निष्ठुर म्हणतात.

१३ भरताने<sup>१३</sup> प्रियाराधन कसें करावें, प्रियाची वाट कशी पहावी, आपण आल्याची सूचना त्याला कशी द्यावी, इत्यादि प्रकारचें वर्णन तसेंच प्रियकराकडे निरोप नेणारा मनुष्य कसा असावा, त्यानें खिकडे पाठविणारी दूती कशी प्रकारची निवडावी वगैरे गोष्टींचेहि खूपसें वर्णन केलें आहे. पण हें वर्णन, आणि बाह्य व आभ्यंतर कामोपभोग, अभिलाष, चिन्ता इत्यादि दहा कामस्थानें, स्त्रियांची चार यौवनें वगैरे गोष्टी, यांचा कामशास्त्राशीं विशेष संबंध येत असल्यानें, यांचें विस्तृत वर्णन करण्याचें इथें कारण नाहीं. सद्य आतां या सामान्य गोष्टींचा विचार पुरे करून नाटकांत येत असलेल्या पात्रांचाच प्रामुख्यानें विचार करूं. एवढें मात्र जातां जातां अवश्य सांगितलें पाहिजे कीं कामशास्त्रांतील गोष्टींचा जरी भरतानें नाटकांत उपयोग करण्यासाठीं विचार केला आहे, तरी पण

.....तथा लज्जाकरं तु यत् ।

एवंविधं भवेद्यत्तत्तद्रङ्गे न कारयेत् ॥

पितृपुत्रस्तुषाश्वश्रूदृश्यं यस्मात्तु नाटकम् ।

तस्मादेतानि सर्वाणि वर्जनीयानि यत्नैः ॥

असा इषारा देण्यास तो चुकला नाहीं. आमचे आधुनिक नाटककार ह्या भरताच्या सांगण्यापासून जर धडा घेतील तर सध्यां नाटकांस बरेच वेळां जें तमाशाचें स्वरूप येतें, त्यास आळा बसेल असें वाटतें.

१४ नाटकांतील पात्रांचा विचार करूं लागलें कीं प्रथमतः नाटकांतील ' नायक ' हें पात्र डोळ्यापुढें उभें रहातें. वस्तु प्रकरणांत दशरूपकारानें ' अधिकारः फलस्वाम्यप्रधिकारी च तत्प्रभुः ' असें म्हटलें आहे. ह्याप्रमाणें नाटकांत शेवटीं फलप्राप्ति ज्याला झालेली दाखवावयाची असते तो अधिकारी होय आणि त्या प्रमाणें हा नायकच मुख्य असल्यानें नाटकांतील इतर सर्व पात्रें याला आनुषंगिक व याहून गौण असतात; व त्यांच्या सर्व क्रिया नायकाला शेवटीं फल प्राप्त झालेलें

कसें दाखवतां येईल, या एका गोष्टीस अनुलक्षून असतात. अधिकारी याप्रमाणें सर्वांच्या व्यापाराचें केंद्र असल्यानें त्यास त्या सर्वांचा नेता अथवा नायक, असें अन्वर्थक नांव मिळालें आहे. हा नायक उत्तमं प्रकृतीच्या माणसांपैकींच एक असावा असें भरतानें सांगितलें आहे. व त्याचे धीरोद्धत, धीरललित, धीरोदात्त, व धीरशान्त असे चार भेद केले आहेत. भरतानें ह्यांचें विशेष वर्णन कोठेंच केलें नाहीं. फक्त

देवा धीरोद्धता ज्ञेयाः स्युर्धीरललिता नृपाः ।

सेनापतिरमात्याश्च धीरोदात्ताः प्रकीर्तिताः ॥

ब्राह्मणा वणिजश्चैव प्रोक्ता धीरप्रशान्तकाः ।

ह्या प्रमाणें त्रोटक माहिती दिली आहे. ह्यांत कांहीं तरी घोंटाळा झाला असावा असें वाटतें. दशरूपकारानें धीरोद्धताची व्याख्या

दर्पमात्सर्यभूयिष्ठो मायाछद्मपरायणः ।

धीरोद्धतस्त्वहंकारी चलश्चंडो विकल्थनः ॥

अशी केली आहे आणि

लुब्धो धीरोद्धतः स्तब्धः पापकृद्व्यसनी रिपुः ॥

अशी प्रतिनायकाची व्याख्या केली आहे. पुढील सर्व ग्रंथकार दशरूपकाराचेंच अनुकरण करतात आणि नाट्यशास्त्राच्या छापील प्रतीतिहि नाटकाच्या वर्णनांत

प्रख्यातवस्तुविषये प्रख्यातोदात्तनायकं चैव ।

राजर्षिवंशचरितं तथैव दिव्याश्रयोपेतम् ॥

येथें राजर्षीला उदात्त नायक असेंच म्हटलें आहे. ह्यावरून नायकांचे भेदांत कांहीं तरी गोंधळ उडाला आहे असें उघड उघड दिसत आहे. सामान्यतः पात्रांबद्दल भरत विस्तृत असें वर्णन कोठेंच करित नाहीं. ह्यावरून त्याच्या वेळीं ह्या संज्ञा अगदीं रूढ झाल्या असाव्यात अथवा त्यानें ह्या संज्ञा एकाद्या प्रचलित व प्रसिद्ध अशा इतर ग्रंथांतून घेतल्या असाव्यात कीं काय, अशी शंका आल्या शिवाय रहात नाहीं. भरतानें नायकाचे एवढेच चार भेद केले आहेत. पुढील ग्रंथकारांनीं मात्र ह्यांचेच दक्षिण, शठ, धृष्ट व अनुकूल असे प्रत्येकीं चार भेद करून नायक एकंदरीत अष्टैकींसी प्रकराचे असतात असें सांगितलें आहे. हे भेद त्यांनीं

( ५० ) भा. ना. २४-२, ३

( ५१ ) भा. ना. २४-४, ५

( ५२ ) द. २-५; ६

( ५३ ) द. २-१.

( ५४ ) भा. ना. १८-१०

( ५५ ) द. २-७-टी.

मार्गे दिलेल्या स्त्रीविषयक संबंधावरून, तसेंच स्त्रियाः कोणत्या प्रकारच्या पतीला काय म्हणतात, यावरून केले आहेत.

१५ प्रत्येक नायकास त्याच्या कार्यांत मदत करणारा कोणी तरी लागत असतो. ह्यासच नाट्य शास्त्रांत ' वयस्य ' असें म्हटलें आहे. ह्याची नायकावर प्रीति असली पाहिजे व हा शरीरानें व मनानें शुद्ध, चतुर उदार, विद्वान आणि नायकाची छिद्रें झांकणारा व त्याला हरघडी मदत करणारा असला पाहिजे.<sup>५६</sup> हा वयस्य व विदूषक एकच असला पाहिजे कीं काय अशी शंका येते आणि संस्कृत नाटके-विशेषतः शृंगाररसात्मक संस्कृत नाटके-पाहिलीं असतां असें असल्याचें दिसूनहि येतें. शिवाय राजानें विदूषकास व विदूषकानें राजास वयस्य म्हणावें असें भरतानें सांगितलें आहे. नायकाच्या चार भेदांप्रमाणें हे विदूषकहि चार प्रकारचे असावेत असें भरतें म्हणतो. पण पुढच्या कोणत्याहि ग्रंथकारानें हे भेद सांगितलेले नाहीत. संस्कृत नाटकांत विदूषक हें पात्र थोडें महत्त्वाचें असल्यानें याचा थोड्या विस्तारानें विचार करावयास पाहिजे.

१६ नाट्यशास्त्रांत विदूषकाचें वर्णनः—

वामनो दन्तुरः कुब्जो द्विजन्मा विकृताननः ।

क्षलतिः पिंगलाक्षश्च संविधेयो विदूषकः ॥

असें केलें आहे, त्यावरून हा शरीरानें खुजा, अष्टवक्र, दांत पुढें किंवा बाहेर आलेला, वांकडे तोंड असलेला, डोक्यास टक्कल असलेला, पिंग्या डोक्याचा व जातीनें द्विज असा असावा. ह्यानें प्राचर्यां भाषेत बोलावें व डाव्या हातांत फक्त वांकडी काठी<sup>५७</sup> घेऊन एकापायानें लगंडत चालावें. ह्याप्रमाणें विचित्र शरीर असणाऱ्या या व्यक्तीनें शरीरानुरूप वेश विचित्र करून व भाषाहि विचित्रपणें बोलून प्रेक्षकांना हंसविण्याचें काम करावें. सारांश हास्यरस उत्पन्न करण्यासाठीं या पात्राचा पूर्वी उपयोग करित असतील, यांत मुळीच वाद नाही. पण हा जातीनें ब्राह्मणच कां असावा, यानें प्राकृतच भाषा कां बोलावी व याला विदूषकच कां म्हटलें जावें आणि हें पात्र संस्कृत नाटकांत कसें आलें याबद्दल मात्र बराच वाद आहे व त्यावर अनेकांचीं अनेक मते आहेत.

( ५६ ) भा. ना. २३-८ ( पा. भे. भवेच्छिद्राविधायी च वयस्यस्य गुणा मताः । )

( ५७ ) भा. ना. १७-८७, ८० ( पा. भे. नाम्ना वयस्येत्यपि वा...॥ ८१ )

( ५८ ) भा. ना. २४-५

( ५९ ) भा. ना. २४-१०६.

( ६० ) भा. ना. १७-५१

( ६१ ) भा. ना. १२-१२६

१७ संस्कृत नाटकांची मूळ पीठिका काय, याबद्दल निरनिराळीं मतें अस-  
लेल्या अनेक विद्वानांनीं आपापल्या मतानुसार विदूषकाचीहि पूर्वपीठिका लावण्याची  
सटपट केली आहे. उदाहरणार्थ Pischel ने कळसूत्री<sup>६२</sup> बाहुल्यांच्या सेळा-  
वरून नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करून, या कळसूत्री बाहुल्यांत  
हास्यरस उत्पन्न करण्यासाठीं जी एक वेडी वांकडी बाहुली असते, तिच्यावरून  
विदूषकाची कल्पना आली असावी, असें म्हटलें आहे. तसेंच ग्रीक नाटका-  
वरून संस्कृत नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करणाऱ्या Windisch ने ग्रीक  
नाटकांतील *servus currens* ह्या पात्रावरून विदूषकाची कल्पना आली असावी,  
असें म्हटलें आहे. रोमन लोकांत नुसते हावभाव दाखवून *Mimus*<sup>६५</sup>  
नांवाची जी मूक नाटके करीत असत त्यावरून संस्कृत नाटक निघालें असावें व  
त्यांतील *mokos* वरून विदूषकाचें पात्र आलें असावें असें G. Muller Hess  
नें म्हटलें आहे. उलटपक्षीं Hillebrandt, Levi व Konow हे लौकिक  
अथवा प्राकृत नाटकावरून संस्कृत नाटक निघालें असावें अशी कल्पना करून  
त्या नाटकांतील हास्यरस उत्पन्न करणाऱ्या पात्रावरून विदूषकाची कल्पना संस्कृत  
नाटकांत शिरली असावी असें मानतात. पण धार्मिक विधींतून नाटक उत्क्रान्त  
झालें असें मानणाऱ्या Keith नें वर सांगितलेल्या ह्या भिन्न भिन्न मतांबद्दल  
माहिती देऊन व ह्या सर्वांचीं मतें सोडून काढून महाव्रत नांवाच्या यज्ञांगविधींत  
पुंश्चलीशीं शिवीगाळ करणाऱ्या ब्रह्मचाऱ्यापासून विदूषकाचें पात्र संस्कृत नाटकांत  
आलें असावें, अशी कल्पना केली आहे.<sup>६६</sup> कारण महाव्रतांत तो ब्रह्मचारी त्या  
स्त्रीला शिव्या देतो असें आहे. Keith नें विदूषकाची प्राकृत भाषा कां असते  
ह्याच्या समर्थनार्थ पुढील कल्पना केली आहे.<sup>६७</sup> “ In the Vedic Maha-  
vrata we cannot suppose that the *gūdra* who contested the  
right of the *Vaiçya* to the symbol of the sun, spoke in  
Sanskrit, nor that the Brahmin and the *hetaera* exchanged  
their ritual abuse in the classical tongue, or its Vedic antece-  
dent. ” पण ह्या कल्पनेस आधार काय हें त्यानें कोठेंच सांगितलें नाहीं. उलट-  
पक्षीं ह्या शिवीगाळीबद्दल त्यानेंच पूर्वीं असें म्हटलें आहे:-<sup>६८</sup> “ The ritual  
purpose of this abuse is undeniable, it is aimed at producing  
fertility and has a precise parallel in the untranslatable lan-

( ६२ ) K. S. D. P. 52 ( ६३ ) K. S. D. P. 65.

( ६४ ) K. S. D. P. 67 Note 2 ( ६५ ) K. S. D. P. 66,

( ६६ ) K. S. D. P. 24 ( ६७ ) K. S. D. P. 73

( ६८ ) K. S. D. P. 25.

guage employed in the horse-sacrifice, during the period when the unlucky chief-queen is compelled to lie down beside the slaughtered horse, in order to secure, we may assume, the certainty of obtaining a son for the monarch whose conquests are thus celebrated." भाषांतर न करतां येण्यासारखें व तेहि राणीसारख्या स्त्रीने उच्चारवयाचे शब्द जर शुद्ध संस्कृतांत आहेत तर पुंश्र्वलीशीं शिवीगाळ करणारे शब्दच तेवढे प्राकृतांत असतील ह्या कल्पनेस आधार काय ? तेव्हां महाव्रतासारख्या यज्ञांग कर्मांत प्राकृत भाषेस स्थान मिळालें असेल. ही कल्पना करणें बरोबर तर नाहीच, पण उलट हास्यास्पद वाटते. शिवाय Keith नें विदूषक ह्या नांवाचा शिवीगाळीशीं जो संबंध जुळविला आहे तोहि बरोबर नाही. संस्कृत नाटकांतील विदूषक शिवीगाळी करणारा आणि आपल्या अपशब्दांनीं लोकांस हंसविणारा क्वचितच आढळून येतो. त्याचप्रमाणें महाव्रतकर्मांतल्या ब्रह्मचाऱ्यावरून जर विदूषकाचें पात्र निघालें असें मानावयाचें, तर त्याच्याच जोडीच्या पुंश्र्वलीपासून नाटकांत एकादें स्त्रीपात्र कां आलें नाही ? सारांश Keith ची ही कल्पना प्रमाण मानावीशी वाटत नाही.

१८ विदूषकाबद्दल विचार करतांना सर्वांत आधीं जी गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची ती ही कीं, विदूषक हें नुसतें पात्र नसून सूत्रधार किंवा नटी याप्रमाणें हाहि एक नट आहे, कारण याचें काम पूर्वंगप्रसंगां सूत्रधार, नटी, पारिपार्श्वक यांच्या बरोबर असण्याचा उल्लेख नाट्यशास्त्रांत आहे. उदाहरणार्थ:-

विदूषकः सूत्रधारस्तथा वै पारिपार्श्वकः ।

यत्र कुर्वन्ति संजल्पं तत्रारि त्रिगतं मतम् ॥

विदूषकस्त्वेकपदां सूत्रधारस्मितावहाम् ।

असंबद्धकथायायां कुर्यात्कथानिकां ततः<sup>६९</sup> ॥

ह्यावरून नाटकासारख्या दृश्य व श्रव्य क्रीडनीयकांत आरंभापासून विदूषकाचें मुख्य काम असंबद्ध गोष्टीनें हास्यरस उत्पन्न करणें हें आहे, असें दिसतें. हास्य हें नेहमी ज्या गोष्टीचा जसा संबंध दिसून येतो, तसा तो दिसून न आल्यास उत्पन्न होतें, हें सांगितलेच आहे<sup>७०</sup>. त्यावरून हास्य हें अपशब्दानें उत्पन्न होत नाही तर असंबद्ध शब्दानें उत्पन्न होतें व म्हणून विदूषकाची भूमिका अपशब्दावर उभारली नसून ह्या असंबद्धतेवर उभारली आहे, असें उघड उघड दिसतें. हीं असंबद्धताच याच्या तोंडीं असंस्कृत भाषा घालावयास कारणीभूत झाली सआवी असें वाटतें; कारण वेषानें द्विज असलेली ही व्यक्ति नुसतें प्राकृतांत बोलूं लागली तरी प्रेक्षकांस हंसूं

आल्याशिवाय रहाणार नाही. आजही पळी, पंचपात्री हातांत घेतलेला सोबळें नेसलेला एकादा वैदिक कुळंबटाच्या भाषेंत बोळूं लागल्यास अथवा एकाद्या विद्वानाच्या तोंडून व्याकरणदृष्ट्या अशुद्ध शब्द बाहेर पडल्यास ऐकणाऱ्यास हसूं येतें, हें सांगावयास नकोच.

१९ हा हास्यरस पूर्व्रंगापासूनच उत्पन्न करावा, म्हणून विदूषकाची योजना आहे. सूत्रधार, नटी, पारिपार्श्वक इत्यादि पात्रें आपलें प्रास्ताविक काम संपवून पूर्व्रंगाचे शेवटीं गेलीं, तरी हास्योत्पादकाचें खरें काम हास्य उत्पन्न करून जनमनोरंजन करणाऱ्या नाटकांतच खरें खरें असल्यानें, विदूषकाचें काम येथेंच संपत नाही. ह्यामुळे हा हास्योत्पादक नट पुढें नाटकांत पात्र म्हणून आणला गेला. विदूषकाची ही दुहेरी भूमिका लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

२० विदूषकाच्या भूमिकेबद्दल आजपर्यंत वाद चालला आहे तो नट-विदूषकाबद्दल नसून पात्र-विदूषकाबद्दल आहे. नटरूप विदूषक ब्राह्मणच असेल किंवा नसेलहि. कारण भरताचा विदूषकाच्या लक्षणांतील “द्विजन्मा” हा शब्द नुसत्या ब्राह्मणाचाच वाचक नसून त्रैवर्णिकाचा वाचक आहे. पण पुढें पात्र म्हणून येणारा विदूषक ब्राह्मणच आहे यांत शंका नाही. तसेंच पूर्व्रंगांतील नट-विदूषकाचें फारच थोडें काम असल्यानें वर वैदिक ब्राह्मणाचा दृष्टांत दिला आहे, त्याप्रमाणें त्यास एक दोन वाक्यांत (त्रैवर्णिकांतील तो कोणत्याहि जातीचा असला तरी) लोकांना हंसवायला लावण्याला असंस्कृत भाषेचा आश्रय घ्यावा लागला असेल, हेंहि बरोबर दिसतें. पण हेंच कारण पात्र-विदूषकाला इतकेंसें लागू पडत पडत नाही. कारण सर्व नाटकांत जेव्हां विदूषक पात्र म्हणून येतो, तिथें त्याला लोकांना हंसविण्यास प्राकृत भाषेचाच अवलंब करावयास पाहिजे, असें वाटत नाही. विदूषकाचें नाटकांत बरेंच काम असल्यानें त्यास संस्कृत भाषेंतहि निरनिराळीं गमतीदार भाषणें करून हंसवितां येणें अशक्य नाही. असें असतांना ह्या पात्राचे तोंडीं प्राकृत भाषाच कां घालीत व शिवाय याला ब्राह्मणच कां करीत ? तसेंच सर्व वाङ्मयाचे अधिकारी ब्राह्मण असतां त्यांनीं ब्राह्मणाची अवहेलना करणारें, खुषमस्क-याप्रमाणें असणारें, प्राकृत बोलणारें, खादाड, परोपजीवी असें हें पात्र कां राहूं दिलें, इत्यादि प्रश्न उद्भवतात.

२१ विदूषकाच्या तोंडीं असलेल्या प्राकृत भाषेचें Keith ने काढलेलें कारण वर दिलेंच आहे. पण ह्या गोष्टीचें मूळ Keith ने सांगितलेल्या गोष्टींत नसून दुसऱ्याच गोष्टींत असावेसें वाटतें. नाट्यशास्त्रांत नटशाप म्हणून छत्तीसावा अध्याय आहे, त्यांत असें सांगितलें आहे कीं, एकादा भरतपुत्रांनीं सर्व ऋषींच्या समोर ब्राह्मणांची व ऋषींची ज्यांत चेष्टा केली आहे, ज्यांत त्यांचे साम्यधर्म दाखविले आहेत



अशा तऱ्हेचें एक हास्यकारक शिल्पक करून दाखविलें.<sup>७१</sup> तें पहातांच ऋषि साह-  
जिकपणेंच संतप्त झाले<sup>७२</sup> व त्यांनीं त्यांना

यस्माज्ज्ञानमदोन्मत्ता न विद्याविनयान्विताः ।

तस्मादेतद्वि भवतां कुज्ञानं नाशमेप्यति ॥

ऋषीणां ब्राह्मणानांच समवायसमागमे ।

निर्ब्रह्मणो निराहूताश्शूद्राचारा भविष्यथ ॥

यश्च वो भवतां वंशः स चाशौचो भविष्यति ।

ये च वो वंशजास्तेऽपि भविष्यन्त्यथ नर्तकाः ॥

परोपस्थानधन्तश्च पुंस्त्रीबालोपजीविनः<sup>७३</sup> ।

ह्याप्रमाणें शाप दिला. तेव्हां भरतपुत्राचे डोळे उघडून ते ऋषींना शरण गेले. नंतर ऋषींनीं नाटकाचा नाश होणार नाही पण बाकीचा शापाचा सर्व भाग सारा होईल असें सांगितलें. तेव्हां आपलें ब्राह्मण्य गेलें, आतां जगून काय करावयाचें, म्हणून जीवित सोडण्याचा निश्चय करून ते भरताकडे गेले. भरतानें त्यांना तुम्हीं हें नाटक अप्सरांना शिकवून प्रायश्चित्त घ्या, म्हणजे पावन व्हाल म्हणून सांगितलें. कांहीं काळानें नहुष राजानें इंद्राजवळ ही नाट्यकला आपल्या राज्यांत असावी अशी प्रार्थना केली, तेव्हां इंद्राच्या सांगण्यावरून भरतानें अप्सरांना पृथ्वीवर रहाणें शक्य नाही, तेव्हां तुम्ही तिथें जाऊन आपला वंश वाढवून पुत्रपौत्रांना आपलें ज्ञान देऊन परत या म्हणून सांगितलें. ह्या प्रमाणें नटवर्ग उत्पन्न झाला व शापामुळें तो हीन समजला जाऊं लागला.<sup>७४</sup>

२२ भरतानें दिलेली ही माहिती विचारणीय आहे. ह्या माहितींत काल्प-  
निक भाग नसून सत्याचा अंश बऱ्याच प्रमाणांत असावा असें वाटतें. अनुकरणा-  
त्मक नाटकांची आवड उत्पन्न झाल्यानें त्यांत थोडा फार फाजीलपणा येणें, तसेंच  
नाटकाची संधि साधून त्यांत पूज्य व्यक्तींची अप्रत्यक्षपणें चेष्टा करणें व ती केली  
असतां सत्ताधारी लोकांकडून शिक्षा केली जाणें, या गोष्टी आज देखील सरकारची  
चेष्टा केलेली नाटकें सरकारकडून बंद पाडण्यांत येतात, यावरून किती स्वाभाविक  
आहेत, हें दिसून येतें. ऋषींनीं दिलेल्या या शापाचें—चेष्टा करणारा नट ब्राह्मण  
जातीचा असला तरी हीन स्थितीला जातो या गोष्टीचें—मूर्तिमंत स्वरूप सदोदित  
डोळ्यांपुढें रहावें, म्हणून नटांपैकीं एकास ब्राह्मण करून तो हीन स्थितीला गेलेला

( ७१ ) भा. ना. ३६-२९, ३०

( ७२ ) भा. ना. ३६-३१ ( पा. भे. ऊचुस्तान्निरतकुद्रा निर्दहन्त...॥३१ )

( ७३ ) भा. ना. ३६-३३ ते ३६

( ७४ ) भा. ना. ३६ व ३७ वा अध्याय.

दासविण्याची पद्धत पडली असावी. त्या हीन स्थितीला गेलेल्या पात्राकडूनच हास्यरस उत्पन्न करण्याकरिता त्याची अंगरचना, शरीरयाष्टि, पोषाक, भाषा सर्व कांहीं गोष्टींत वैचित्र्य असावे, ब्राह्मण असूनहि त्यास संस्कृत बोलण्याचा अधिकार नसावा, तर त्यानें प्राकृत भाषाच बोलावी, त्यानें परोपजीवी असावे, तो सर्व पात्रांचें खेळणें म्हणून म्हटला जावा, असा प्रघात पडला असावा व याच दृष्टीनें पूर्वीच्या ब्राह्मणांनीं— वाङ्मयाधिकारी ब्राह्मणांनीं—जरी त्यांत ब्राह्मणांची अव-हेलना होत असली, तरी तो चालू दिला असावा असें वाटतें.

२३ आतां एकच गोष्ट बघावयाची राहिली व ती म्हणजे त्या नटास किंवा पात्रास विदूषक हें नांव कां पडलें असावे, ही होय. सूत्रधार व नटी हीं लोकोचित वेष घेऊन नाटकाचें प्रास्ताविक काम करित असतां एकाद्या चित्रविचित्र पोषाक केलेल्या पात्रानें हास्यकारक रुति व भाषण करून त्यांच्या चाललेल्या गोष्टींत मजेदार व हितकारक अडथळा आणल्यामुळे त्या पात्रास—नटास 'विशेषेण दूषयति इति विदूषकः' ह्या व्युत्पत्तीप्रमाणें कांहीं तरी निराळेपणा म्हणजे विरुति उत्पन्न करून टाकणारा तो विदूषक असें नांव पडलें असावे. अभिनवगुप्तानें पुढीलप्रमाणें जी ह्या शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे, ती पात्र-विदूषकास पूर्णपणें लागू पडते. "सुरतविषये संधिग्रहणे विग्रहे वा विग्रहसंधिना दूषयति इति विदूषकः । विप्रलंभं विनोदेन दूषयति इति विप्रलंभसुहृत् । "

२४ हल्लींच्या नाटकांत ज्याप्रमाणें नायकांच्या खालोखाल म्हणजे प्रतिनायक व उपनायक हे म्हटले जातात, त्या प्रमाणें भारतीय नाट्यशास्त्रांत त्यांच्या अर्थाचीं पात्रे सांपडत नाहींत प्रण उलटपक्षां उपलब्ध नाटकांत क्वचितच असलेलीं शकार, विट व चेट हीं तीन पुरुषपात्रे मात्र नाट्यशास्त्रांत विशेष वर्णन करून सांगितलीं आहेत. यांपैकी शकार हें पात्र ग्रीक नाटकांतल्या miles gloriosus ह्या पात्रा-वरून घेतलें असावे असें Windisch चें मत आहे. तर याच्याच उलट Prof. Levi चें असें म्हणणें आहे कीं हें पात्र शक लोकांपासून घेतलें असावे. पैकीं Levi च्या म्हणण्यास अभिनवगुप्ताचा आधार नुक्ताच सांपडला आहे. अभिनवगुप्तानें शकाराचे निरनिराळे तीन अर्थ दिले आहेत. 'शकारश्चहुल भाषा यस्य स शकारः ।' अर्थात् ज्याच्या भाषेत शकार पुष्कळ वेळां येतो तो शकार, 'शकादि जनपदवासीत्यन्ये ।' म्हणजे शक देशांत रहाणारा तो शकार असा त्यानें दुसरा अर्थ दिला आहे. त्याचा तिसरा व शेवटील अर्थ

( ७५ ) अ. ना. २४-५ टी.

( ७६ ) K. S. D. P. 65

( ७७ ) K. S. D. P. 69

( ७८ ) अ. ना. १२-१३१ टी

म्हणजे हा की 'हीनाशय उत्तमपदेऽधिरोपितः शकार इति अन्ये ।' म्हणजे हलक्या जातीचा पण मोठ्या जागेवर नेमलेला तो शकार. तसेंच दशरूपावर टिका करतांना धनंजयाने ' राज्ञः श्यालो हीनजातिः ' असें म्हटलें आहे. ह्या सर्वांवरून असें म्हणण्यास हरकत नाही की, शक देशांतील शकारयुक्त भाषा बोलणारे अनार्य लोक भारतवर्षांत पूर्वी येत असावेत व येथील राजांस आपल्या बहिणी देऊन तें त्यांच्या दरबारीं मानमान्यतेस चढत असावेत. हे हलके लोक अशा तऱ्हेनें मानमान्यतेस चढले म्हणजे स्वाभाविकपणेच उद्दाम होत असतील. भरतानें बाराव्या अध्यायांत यांची गतिहि खालीलप्रमाणें सांगितली आहे.

वस्त्राभरणसंस्पर्शैर्मुहुर्मुहुर्वेक्षितैः ।

समर्चिता तूर्णपदा शकारस्य गतिर्भवेत्<sup>१</sup> ॥

ह्या श्लोकांत सांगितल्याप्रमाणें आपली उंची उंची वखें घटकोघटकीं सांवरणाऱ्या, व क्षणोक्षणीं आपल्या बहुमोल अलंकारांकडे पहात पहात ऐटीनें खालणाऱ्या या मुखांस आपल्या राजाच्या पदरीं बहुमानाच्या जागा मिळाव्यात व आपल्यास त्यांची सेवा करावयास लागावी, ही गोष्ट भारतवर्षीयांच्या डोळ्यांत सलभ असावी आणि म्हणून अशा लोकांवर एक प्रकारचा सूड उगवण्याकरितां या पात्रांची योजना नाटकांत झाली असावी असें वाटतें. नाटक हें वस्तुस्थितिदर्शक असल्यानें शक लोकांच्या अस्ताबरोबरच ह्या पात्राचाहि नाटकातून अस्त झाला असावा.

२५ विट हाहि नायकाला विदूषकाप्रमाणें प्रेमविषयक बाबतींत मदत करणारा असतो. हा शहाणा, धूर्त, आपलें काम करण्यांत कुशल, हातीं घेतलेलें काम नेटानें करणारा, वादविवाद करण्यांत पटु, गोड पण उत्तम भाषण करणारा, चतुर, व ऐतबाज पोषाक करणारा असतो. तसेंच लोकांस निरनिराळ्या तऱ्हेनें मदत कशी करावी, त्याची त्याला पूर्ण माहिती असते.<sup>२०</sup> ग्रीक नाटकांतील parasite ह्या पात्रापासून विटाचें पात्र घेतलें असावें असें Windisch चें म्हणणें आहे.<sup>२१</sup> परंतु Keith च्या म्हणण्याप्रमाणें parasite पेशां विट हा कितीतरी पटीनें सुसंस्कृत असतो व त्याच्या स्वभावास धन्यानेंहि केलेली भलतीच चेष्टा अथवा उद्बटपणा संपत नाही<sup>२२</sup> चेष्टे हा विटापेशां कमी दर्जाचा समजला जाई. ह्या रूपानें चांगला नसे, पण बहुश्रुत असून लोकांचा दर्जा समजून त्यांच्याशीं वागणारा असे. त्याला निरनिराळ्या

( ७९ ) भा. ना. १२-१३०

( ८० ) भा. ना. २४-१०२, १०३, १०४ ( १०३ दुसरा श्लोकार्ध १०२ च्या पहिल्या श्लोकाधापुढें घेतला पाहिजे. )

( ८१ ) K. S. D. P. 65. ( ८२ ) K. S. D. P. 64

कलांची आवड असे व हा धन्याची शारीरिक सेवा करणारा असे.<sup>८३</sup> शकार, विट व चेट हीं पात्रे एकंदरीत संस्कृत नाटकांत विशेषशीं उपयोगाला आणलेलीं दिसत नाहीत. शकाराचें पात्र नष्ट होण्याचें कारण पूर्वीं सांगितलेच आहे. शकाराच्या मानानें विट व चेट अधिक प्रमाणांत दिसून येतात; पण तींही पुढें गाळण्याकडे प्रवृत्ति होऊं लागली. हीं तीनहि पात्रे संकीर्ण प्रकृतीची म्हणविली जात, असें नाट्यशास्त्रावरून दिसते.

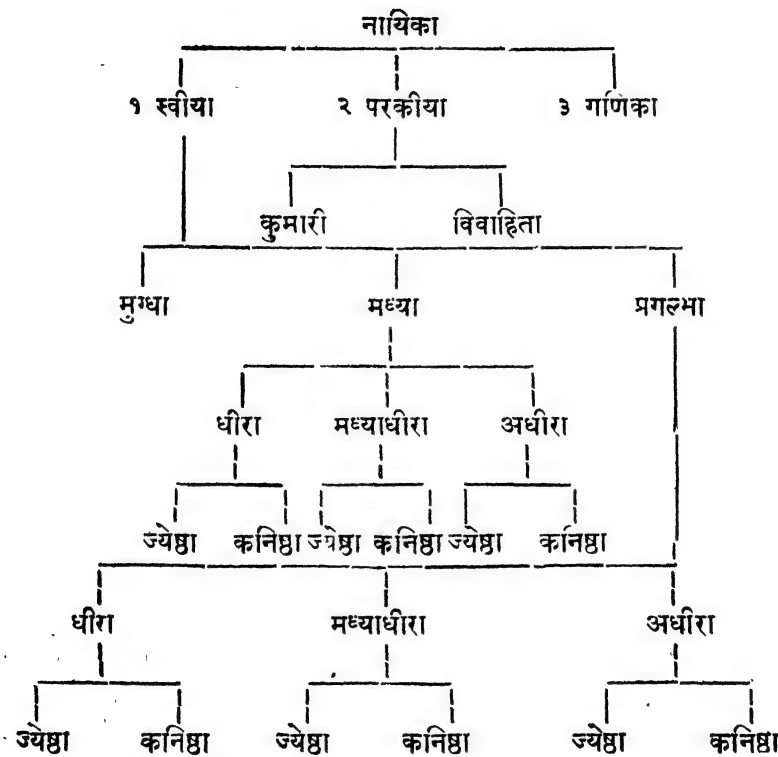
२६. नाटकांत राजा नायक असतांना, सामान्यपणें दिसून येणारीं पुरुष-पात्रे म्हणजे सेनापति, प्राड्विवाक, सचिव, मंत्री, राजकुमार व इतर राज-सभेला भूषणभूत होणारे शहाणे शहाणे व शिष्ट लोक हे होत.<sup>८४</sup> यांपैकीं सेनापति हा उत्तम शीलाचा, सत्त्ववादी, निरलस, गोड भाषण करणारा आपल्या कुलाचा अभिमान वाळगणारा व राजावर भक्ति करणारा असावा तसेंच तो देशकाल जाणणारा, शत्रूंचीं छिद्रे जाणून त्यांवर स्वारी करणारा व अर्थशास्त्रज्ञ असावा. प्राड्विवाक म्हणजे न्यायाधीश. याचें काम फार कठिण व तसेंच फार महत्त्वाचें असतें. हा व्यवहारपटु, बहुश्रुत, बुद्धिमान, धार्मिक, कार्या-कार्य जाणणारा, शान्त, क्रोध, मोह, मद मत्सरादींना वश न होणारा, निग्रही असावा. ह्यानें कोणत्याहि एकावर विशेष मेहेरनजर दाखवूं नये. त्यानें सर्वांकडे सम-दृष्टीनें पहावें व उद्दामपणानें केव्हांहि वागूं नये. अमात्य व मंत्री हे शुद्ध, धार्मिक, न्यायनीति, धर्माधर्म जाणणारे, बुद्धिमान, त्याच देशांतील रहिवासी व राजावर अत्यंत प्रेम करणारे असावेत. मंत्र्यांच्या बाबतींत स्वदेशशब्द फार महत्त्वाचा आहे. विदेशी मंत्री असल्यास राज्यांतील स्वदेशी प्रजेच्या हितावर गदा आल्या-शिवाय रहात नाही, ह्याची तेव्हांहि कल्पना होती असें दिसतें. सभेंतील इतर लोकहि सदगुणी असावेत. तेहि न्यायनीति जाणण्यांत कुशल, वादबिवाद करण्यांत तरबेज, विनयशील, प्रेमळ, निग्रही व सर्वांचा समदृष्टीनें विचार करणारे असावेत. भरतानें याचें वर्णन बार्हस्पत्य<sup>८५</sup> अर्थशास्त्रावरून केलें असल्याचें सांगितलें आहे. ह्या पुरुषपात्रांशिवाय बाकीचीं पुरुषपात्रे म्हणजे राजाचे दास व अंतःपुरांतील कंचुकी वगैरे लोक हे होत. पैकीं दासांविषयीं विशेष सांगण्यासारखें कांहीं नाही व कंचुकी हें जरी पुरुषपात्र असलें तरी त्याचा संबंध अंतःपुरांतच विशेषकरून असल्यानें आधीं मुख्य स्त्रीपात्रें सांगून अंतःपुरासंबंधीं विचार करतांनाच कंचुकी-चा विचार करूं.

२७ स्त्रिया ह्याहि पुरुषांप्रमाणें तीन प्रकृतीच्या असल्याबद्दल सांगितलेंच आहे. ह्या तीन प्रकृतीपैकीं नायिकाहि पुरुषांप्रमाणें-नायकांप्रमाणें-उत्तम प्रकृ-

( ८३ ) भा. ना. २४-१०७ ( ८४ ) भा. ना. २४-६० ते ७५.

( ८५ ) भा. ना. अ. २४-७४

तीच्या स्त्रियांतून केल्या जातात. नायिका एकंदरीत चार प्रकारच्या असूं शकतात. दिव्या, नृपपत्नी, कुलजा व गणिकी. नायिका होणारी दिव्य स्त्री (अप्सरा) किंवा नृपपत्नी स्वभावानें धीर, कलांत निपुण, चारित्र्यानें उदात्त व अभिमानी; कुलजा चारित्र्यानें उदात्त व अभिमानी आणि गणिका उत्तम चारित्र्याची व ललितकलांत निपुण दाखवावी. भरतानें ह्याप्रमाणें ह्या नायिकांत असणारे हे विशेष गुण सांगितले आहेत. ह्या विशेष गुणांवरूनच पुढें प्रत्येकीचे भेद व त्या भेदांचेहि पुन्हां ज्येष्ठा व कनिष्ठा असे भेद केले असावेत. दशरूपकारानें नायिकांचे पुढीलप्रमाणें भेद केले आहेत.



धरील भेद पाहिले असता त्यांत दिव्या हा भेद अजिबात गाळून नृपपत्नी व कुलजा ह्याऐवजी स्वकीया-स्वतांची लग्न झालेली व परकीया-मग ती कुमारिका असो की लग्न झालेली असो- असे भेद करून मग त्यांच्या गुणांवरून व शेवटीं वयावरून हे भेद केले आहेत.

२८ राजाच्या अंतःपुरांतील्ले महादेवी, देवी, स्वामिनी, स्थायिनी, भोगिनी, शिल्पकारी, नाटकीया, नर्तकी, अनुचारी, आयुक्ता, परिचारिका, संचारिणी, प्रेषण-कारिका, महत्तरा, प्रतीहारी, कुमारी, स्थविरा, व आयुक्तिका इतक्या प्रकारच्या निरनिराळ्या स्त्रिया नाटकांत येऊं शकतात. यांपैकीं जिला राजाबरोबर राज्या-भिषेक झाला असेल तिला **महादेवी** म्हणतात. ही कुलशीलानें राजाला शोभेशी असावी, ईर्ष्या किंवा क्रोधानें युक्त असूं नये, तर उलट क्षमाशील असावी तसेंच ही राजाचा स्वभाव उत्तमप्रकारें जाणून त्याच्यावर कोणत्याहि स्थितींत प्रेम करणारी व नेहमीं दान देऊन राजाचें हित चिंतणारी असावी. **देवी** ही अनभिषिक्त राणी असते. ही वयानें लहान व कुलानें राजकन्या असते. हिचें राजावरील प्रेम स्वार्थी असल्यानें अर्थातच ही दुसऱ्या राजस्त्रियांचा हेवा करणारी व गर्विष्ठ असते. राजाचें प्रेम आपल्यावर रहावें, त्यानें नेहमीं आपल्याकडे यावें, म्हणून ही नेहमीं वेषभूषणेंहि उत्तमोत्तम घालीत असते. आपल्या रूपानें, शीलानें व गुणांनीं राजाची मर्जी संपादन करणारी व त्याजकडूनहि सत्कार मिळविणारी स्त्री **स्वामिनी** होय. **स्थायिनी** ही रूपयौवनानें युक्त, कलांत निपुण, क्रीडा करण्यांत कुशल, इतर नृपपत्न्यांचा द्वेष न करणारी, मृदु, राजाची मर्जी संपादन करण्यांत तत्पर, झोंप, आळस वगैरे सोडून आपलें काम बिनचूक करणारी व मान्य कोण, अमान्य कोण हें नीट ओळखणारी असते. **भोगिनी** ही सुशील, शांत, स्वाभि-मानी, कोणत्याहि गोष्टीचा मध्यस्थ राहून विचार करणारी, आदरानें थोडक्यांत संतुष्ट होणारी व स्वभावानें मृदु असते. **शिल्पकारी** ही निरनिराळ्या कलांत निपुण असावी. तसेंच ही सुंदर सुंदर चित्रें काढण्यांत कुशल, स्वाभिमानी व एकंदर चालणें, बोलणें, बसणें, उठणें ह्या सर्वांत चतुर असावी. **नाटकीय**ेस धावें उत्तम तऱ्हेनं वाजवितां यावीत. तिनें आचार्याजवळ अभिनयविद्या उत्तम तऱ्हेनं शिकावी व हा अभिनय उठून दिसण्याकरतां तिला दुसऱ्याचें मनोगत त्यांच्या चेहऱ्यावरून ओळखतां यावें. तिला रसभाव तसेंच स्वरांचा ग्रह, मोक्ष, लय ह्या गोष्टी उत्तम प्रकारें माहीत असाव्यात आणि ती बोलण्यांत चतुर असावी. **नर्तकी** ही रूपानें अप्रतिम असून अगदीं तरुण असावी व त्याचबरोबर तिला आपल्या रूपाचा गर्व वाटत असल्याचें तिच्या वागण्यांत दिसावें. ती नाचण्यांत व वागण्यांत कुशल असून लोकर न धकणारी असावी. जी राजाच्या कोणत्याहि

( ८८ ) भा. ना. २४-२५ ते ४९

( ८९ ) भा. ना. २४-२५ ( पा. भे....संपन्नाऽकर्कशा... ।

... ..प्रतिपक्षेऽ नसृयिका ॥ २५ )

स्थितीत, कोणत्याहि वेळीं, तो कांहींहि करीत असेल तेव्हां, त्याच्याबरोबर छाये-प्रमाणें असते तीस **अनुचारिका** म्हणतात. **आयुक्ता** म्हणजे कोणत्यातरी कामावर नेमलेली स्त्री. मग ती आयुधागारावर, भाण्डागारावर,<sup>१</sup> वस्त्रागारावर नाहींतर दुसऱ्या कोणत्याहि ठिकाणीं नेमलेली असो. राजावर छत्र, चामरें धरण्याकरतां, त्याची सेवा करण्याकरतां, त्याचें अंग दाबण्याकरितां, त्याच्या पोषाकावर किंवा त्याला लागणाऱ्या निरनिराळ्या वस्त्रभूषणांवर, फुलांच्या माळीकरण्यावर जिची नेमणूक असते तिला **परिचारिका** म्हणतात. ज्या स्त्रियांना राजवाड्याच्या निरनिराळ्या भागांवर राजोपवनें, राजवनें, देवळें, क्रीडागृहे इत्यादिकांवर पहारा करावयास व गस्त घालावयास नेमलें असेल त्यांस **संचारिणी** म्हणावें. राजाचे गुप्त म्हणजे काम-विषयक निरोप पाठविण्यांत, तसेंच ते आणून पोचविण्याचे कामांत जिचा उपयोग करून घेतात तीस **प्रेषणकारिका** म्हणतात. ज्या स्त्रिया नेहमीं स्वस्तिकारक गोष्टींनीं व आशीर्वादांनीं अंतःपुराचें हित चिंतित असतात त्यांस **महत्तरा** स्त्रिया म्हणतात. **प्रतीहारी**चें काम नुसतेंच अंतःपुरातील नसतें. तिनें नेहमीं संधिविग्रहा-संबंधींचे निरोप सांगून वेळ प्रसंगीं जें पडेल तें काम करावयाचें असतें. **कुमारिका** ही अर्थातच मदनाला अनोळखी असते. ही विनयशील पण स्वाभिमानाची व स्वभावानें सरळ असते. राजाच्या दोनतीन पिढ्या पाहिल्यानें राजाच्या पूर्वजांच्या चालीरीति वगैरेंची पूर्ण माहिती असलेल्या व झालेल्या सर्व राजांकडून पूज्य मानल्या गेलेल्या आजीबाईस **वृद्धा** म्हणतात. सुशील, विनयशील, विचारी, वेष व आचार यांत तत्पर, मनोनिग्रही व स्वाभिमानाची, राजाच्या आज्ञेत वागणाऱ्या व कार्यांत कामीं येणाऱ्या, स्त्रीसुलभ हेवा, मत्सर इत्यादि दुर्गुणांनीं रहित अशा स्त्रियांस **आयुक्तिका** म्हणतात.

२९ स्त्रियांप्रमाणें राजाचे अंतःपुरांत कांही पुरुषांचीहि योजना केलेली असते. ह्यांत मुख्यतः चार पुरुषांची योजना करतात. ते म्हणजे, कंचुकी, वर्षधर, औपस्थानिक निर्मुण्ड व स्नातक हे होत. ह्यांपैकी **कंचुकी** वयस्क असल्यानें मदनाच्या तडाक्यातून सुटलेले असतात. हे विद्या व सत्वसंपन्न असून निरनिराळ्या गोष्टी जाणण्यांत कुशल असतात. ह्यांची नेमणूक महत्त्वाच्या निरोपांची ने आण करण्याकडे असते. राजाचें अंगांत घालण्याचें वस्त्र तें कंचुक व तें राजास देण्याचें काम ज्याचें आहे ते कंचुकी असें कौटिलीय अर्थ शास्त्रांत सांगितलें आहे. पौरुषत्व नष्ट झालें असून मनानें स्त्रियांप्रमाणें कोमल व शक्तीनें दुर्बल असतात त्यांस **वर्षधर** म्हणतात. यांची योजना कामविषयक कामांत केली जाते.

( ९० ) भा. ना. २४-३९ ( पा. भे.....माल्यसंग्रहणेषु च । )

( ९१ ) भा. ना. २४-४२ ( पा. भे....ज्ञेया प्रेषणकारिका ॥ )

जे जात्याच नपुंसक असल्याने ज्यांचा स्त्रिया कधीहि अभिलाष धरीत नाहीत ज्यांना काम म्हणजे काय हें ठाऊक नसतें अशा सेवोपजीवी लोकांस औपस्थानिक निर्मुण्ड म्हणतात. यांची योजना स्त्रियांचे बरोबर पाठविण्याचे कामीं करावी. स्नातक म्हणजे ब्रह्मचर्याची शपथ घेतलेले लोक. आचारशील स्नातकांस अंतःपुरावर नेमीतें. Keith ने हीं अंतःपुरांतील पुरुष पात्रें सांगतांना औपस्थायिक व निर्मुण्ड असे दोन निरनिराळे शब्द मानले ओह्ते. पण नाट्यशास्त्रांतील पाठावरून हा एकच शब्द असावा असें दिसतें. शुद्ध शब्द औपस्थायिक नसून औपस्थानिक आहे, व हा पाणिनीच्या 'वेतनादिभ्योजीवति' या सूत्रानें सिद्ध होतो.<sup>१४</sup>

३० भरतानें दिलेलीं हीं एकंदर सर्व स्त्रीपुरुष पात्रें पाहिलीं असतां असें दिसून येतें कीं, नाटकांत राजा नायक असतांना त्याच्या दरबारांत व अंतःपुरांत कोणतीं पात्रें येऊं शकतात याच उद्देशानें त्यानें हीं पात्रें दिलीं असावीत; पण प्रत्येक नाटकांत राजाच नायक असतो असें नाही. मग भरतानें सर्वसामान्य नाटकांतील पात्रें सांगण्याऐवजीं जणूं दरएक नाटकांत राजा असतोच असें असल्याप्रमाणें हीं पात्रें कां सांगितलीं ! तसेंच इतर विप्रवणिजादि नायक असतांचीं पात्रें कां सांगितलीं नाहीत ! पण जरासा विचार करतां भरतानें याच पात्रांचें इतकें वर्णन कां दिलें आहे, हें कळण्यासारखें आहे. कारण जेव्हां कथा सामान्य लोकासंबंधीं असते तेव्हां त्यांतील नायक नायिका विशेष कोणत्या गुणांनीं युक्त दाखवावी एवढाच प्रश्न असतो. बाकीचे त्याचे परिजन नेहमींच्या जगांतील असल्यानें त्यांचे स्वभावविशेष दाखविणें, ते किती असावेत, काय असावेत, दास, दासी, दूत, दूती कशीं असावीत हें सांगण्याची जरूरी नसते. नाट्य वस्तुस्थितिदर्शक असतें तेव्हां वस्तुस्थितीला रुचेल अशीं व इतकीं पात्रें त्यांत घालावयाचीं असतात. पण जेव्हां राजा नायक असेल, तेव्हां त्याचा अंतःपरिवार, बाह्य परिवार, कसा असतो, अंतःपुरांतील एकंदर व्यवस्था कशी असते, त्याच्या दरबारांत कोणकोणते लोक असावे लागतात, सेनापति, अमात्य, न्यायाधीश, कोणत्या स्वभावाचे असावेत, तसेंच त्याचे नोकरचाकर कोणत्या दजाचे असावेत, त्याच्या बायकांपैकीं कोणत्या बायकांचे काय दर्जे असतात, वगैरेची माहिती प्रत्येक नाट्यकवीला असणें शक्य नाही. म्हणून ती पुरविण्याकरितां भरतानें राजा नायक असतांना येऊं शकणाऱ्या पात्रांचें इतकें वर्णन दिलें आहे.

३१ कवीनें याप्रमाणें पात्रांचा विचार केल्यानंतर त्या पात्रांना नांवें काय द्यावीत—त्यांचीं नांवें काय ठेवावीत ह्याबद्दल भरतानें<sup>१५</sup> पुढील नियम सांगितले

( १२ ) भा. ना. २४-५० ते ५८ ( १३ ) K. S. D. P. 313

( १४ ) पाणिनि ४.१.१२

( १५ ) भा. ना. १७-१३ ते ९८



आहेत. ब्राह्मण व क्षत्रिय यांचीं नांवें त्यांच्या गोत्रांवरून किंवा त्यांच्या उदार कृत्यांवरून ठेवावीत व त्यांचे नांवांचे शेवटीं नेहमीं शर्मन व वर्मन् हे शब्द लावावेत. शौर्य व औदार्य दाखविणारीं अशीं शूर पुरुषांचीं नांवें ठेवावीत. राण्यांचीं नांवें विजयादि म्हणजे जय देणारी या अर्थीं ठेवावीत. सामान्यपणें स्त्रियांचीं नांवें गंभीराथक असावीत, वेश्यांचीं नांवें वसन्तसेनेप्रमाणें शेवटीं सेना किंवा दत्ता किंवा मित्रा येईल अशीं ठेवावी. चारुदत्ताप्रमाणें शेवटीं दत्त येईल अशीं वणिजांचीं नांवें ठेवावीत. चेताचें नांव वर्धमानकाप्रमाणें मंगल अर्थ सुचविणारें ठेवावें. मालविकाग्निमित्रांतील चकुलावलिकेप्रमाणें दासींचीं नांवें फुलांची दर्शक ठेवावीत. सामान्यपणें ज्या पात्राची जी जात व ज्याचें जें कर्म दाखवावयाचें असेल त्यास त्यास अनुसरून त्याचें नांव ठेवावें. कवीनें एकदां या सर्व गोष्टी ध्यानांत ठेविल्या म्हणजे त्याचें काम संपलें. ह्यापुढील काम नटमंडळीचें आहे. ह्या लोकांनीं आपापसांत कामें वांटून घेतांना कोणत्या गोष्टींचा विचार करावा, हें पुढें सांगितलें आहे.

३२ कुठल्या नटांनीं कोणतीं कामें घ्यावीत, हें पहाण्यापूर्वीं नाटक मंडळींत साधारणपणें किती मनुष्ये कोणत्या कामांत तरबेज असतात, तें पाहूं. नाटक-मंडळींत सूत्रधार हा प्रमुख समजला जाई. याचे पुढील प्रमाणें सूत्ररूपांत गुण सांगितलें आहेत.<sup>१६</sup> “अस्यादित एक तावळक्षणाज्ञता, अहीनो वाक्य संस्कारः, तथा गीतकाल विधानज्ञता, स्वरवादित्रतत्त्ववादः” म्हणजे यास आरंभापासून सर्व लक्षणे माहीत असावीत, याच्या भाषणपद्धतींत यत्किंचितहि दोष नसावा, गायन वादन इत्यादिक कलांचें विधिविधान यास माहीत असावें व ताल स्वर इत्यादिकांची शास्त्र-शुद्धतत्वे त्यास ठाऊक असावीत. छंदःशास्त्र, ज्योतिष शास्त्र, देशाचार यांची माहिती त्यास असून यास राजवंशांचा इतिहास चांगला येत असावा. हा शास्त्रार्थ सम-जणारा समजून त्याप्रमाणें वागणारा व वागून दुसऱ्यांस शिकवणारा असावा. सूत्र-धार हा सर्व नटांचा आचार्य असतो. ‘शास्त्रोपदेशयोगात्सूत्रज्ञः सूत्रधारस्तु’ अशी याची व्युत्पत्ति नाट्यशास्त्रांत दिली आहे. या व्युत्पत्तिवरून या शब्दाचा कळ-सूत्री बाहुल्याची दोरी ओढणारा या शब्दावरून Pischel नें जी व्युत्पत्ति काढिली आहे ती बरोबर नसावी, असें वाटतें. Keith नें “Moreover, the theory recognizes the Sutradhara clearly as the man who lays out the temporary play-house needed for exhibition, and this sense passes easily over into that of a director.”<sup>१७</sup> ह्या प्रमाणें

( १६ ) भा. ना. २४-९२ पुढील गद्य व ९८ श्लोकापर्यंत.

( १७ ) भा. ना. ३५-३० ( ९८ ) K. S. D. P. 52

( १९ ) K. S. D. P. 56, 57

म्हटलें आहे, पण ह्या म्हणण्यास काय आधार आहे, हें समजत नाही. नाट्यशास्त्रांत तरी निदान ही व्युत्पत्ति कोठेंच दिली नाही.

३२ पारिपार्श्वक हा सूत्रधाराचा मदतनीस असतो. हा सूत्रधाराहून कांहीं गुणांनीं कमी असतो. जो थट्टेच्या गोष्टी बोलून चेष्टा करतो, विचित्र पोषाक करतो, लोकांना आनंद देणाऱ्या व सर्व लोकांना पटणाऱ्या कसल्याहि गोष्टी बोलतो, सम-योचित व पटकन उत्तरें देतो, त्याला विदूषक असें म्हणतात. ह्या नटाचें पात्र म्हणूनहि काम असल्याचें वर सांगितलेंच आहे. जो सर्व नटांत धुरेप्रमाणें प्रमुख असतो. निरनिराळ्या भूमिका जो ठरवितो, गायनवादन इत्यादि कलांनीं जो युक्त असतो, त्याला भरत म्हणतात. तौरिप हा नाचणाऱ्यांचा मुख्य असतो. हा सर्व प्रकारचीं वायें वाजविण्यांत कुशल असावा लागतो.<sup>१०३</sup> संस्कृत व प्राकृत दोन्ही भाषांत निपुण व नान्दी म्हणून सर्व प्रेक्षकांची मधुर व मंगलकारक वाक्यांनीं जो स्तुति करतो तो नंदी.<sup>१०४</sup> नाना रसभाव उत्पन्न करणाऱ्या पात्रांची भूमिका सज-वून जो नाटके रचून देतो, तो नाट्यकवि अथवा नाट्यकर.<sup>१०५</sup> नायकास चारी प्रकारचीं म्हणजे तत, वितत, घन व सुषिर हीं वायें शास्त्रशुद्ध रीतीनें वाजविण्यास यावीं लागतात. याप्रमाणें, सूत्रधार, पारिपार्श्वक, विदूषक, भरत, तौरिप, नंदी, नाट्य-कर, नायक इतकीं माणसें नाटक मंडळींत असत व तीं वर सांगितल्याप्रमाणें आपापल्या कामांत कुशल असत. ह्यांचे सहाय्यानें एकंदर वरची व्यवस्था करतां आली, तरी निरनिराळ्या नाटकांतील जे निरनिराळे देखावे करावयाचे असतात, ते करण्यालाहि कुशल माणसें नाटक मंडळीजवळ असणें अत्यंत जरूर असे. हीं माणसें अर्थातच पात्रांना लागणाऱ्या जहूरीच्या गोष्टी पुरवीत, म्हणून जो मनुष्य ज्या गोष्टी पुरविण्यांत कुशल असेल, त्याला त्या त्या वस्तूच्या नांवावरून नांव देत.<sup>१०६</sup> उदाहरणार्थ नाना प्रकारच्या लोकांना योग्य असे नानाप्रकारचे मुकुट करणारा तो तो मुकुटकार. नानाप्रकारचे दागिने, आभरणे करणारा तो आभरणकार. पूर्वी पांच प्रकारचें माल्य सांगितलें आहे, त्या प्रकारचीं फुलें गुंफ-णारा तो माल्यकार, चित्रविचित्र हवे तसे वेष तयार करणारा तो वेषकार, चित्रें काढण्यांत ( पडदे तयार करण्यांत ) जो तरबेज तो चित्रकार, वखें रंगविणारा तो रजक; लाख, दगड, लोखंड, लांकूड इत्यादि द्रव्यांनीं लागणारी देखा-

( १०० ) भा. ना. २४-१०१ व १०२ ( १०१ ) भा. ना. ३५-२४, २५

( १०२ ) भा. ना. ३५-२३ ( १०३ ) भा. ना. ३५-२६,

( १०४ ) भा. ना. ३५-२९ ( पा.

मे.....नंदी...॥२९ ) ( १०५ ) भा. ना. ३५-३१

( १०६ ) भा. ना. ३५-३२ ( १०७ ) भा. ना. ३५-२८

( १०८ ) भा. ना. ३५-३३ ते ३८

व्याची सामुग्री तयार करणारा तो कारुक व नाटकाचे वेळीं वायें वाजविणारे ते कुशीलव. ह्याप्रमाणें नाटक मंडळींतील प्रत्यक्ष नाटकांतील पात्रांशिवाय बाकीच्या मंडळींसंबंधींचें वर्णन झालें.

३३ आतां प्रत्यक्ष भूमिका घेणाऱ्यांविषयीं म्हणजेच नटांविषयीं भरतानें काय माहिती दिली आहे, त्या नटांपैकीं कोणत्या नटानें कोणती भूमिका घ्यावी म्हणून सांगितलें. याचें वर्णन केलें म्हणजे नाटक मंडळीची माहिती पूर्ण झाली. भरतानें निरनिराळ्या भूमिका घेण्याच्या पद्धतीवरून भूमिकांचे तीन भेद केले आहेत. ते असे कीं, योग्य नटाला भूमिका दिली असतां म्हणजे म्हाताऱ्याला म्हाताऱ्याची किंवा तरुणास तरुणाची, स्त्रियांस स्त्रियांची व पुरुषांस पुरुषांची भूमिका दिल्यास त्यास अनुरूप भूमिका म्हणतात. पण याच्या उलट म्हणजे तरुणाला म्हाताऱ्याची किंवा म्हाताऱ्याला तरुणाची भूमिका दिल्यास तीस विरूपा म्हणतात. पुरुषानें स्त्रीच्या फेलेल्या भूमिकेस रूपानुरूपा भूमिका म्हणतात. ह्यांपैकीं कोणता भेद केव्हां चांगला असतो ह्याबद्दल भरतानें पुढीलप्रमाणें सांगितलें आहे. साधारणपणें स्त्रिया ह्या जात्याच कोमल असतात, त्यांना ललितकलांची आवड असते व त्यांचा आवाज मधुर असून त्यांचें रूपहि सुंदर असतें. म्हणून त्यांना योग्य अशी स्त्रियांची भूमिका स्त्रियांसच द्यावी.<sup>११०</sup> राक्षसीमहत्वाकांक्षेंतील मदालसा जरी स्त्री असली तरी तिचें चित्र क्रूर रेखाटलें असल्यानें, असली भूमिका ती केवळ स्त्रीची आहे म्हणून स्त्रीस देऊं नये. ती पुरुषासच द्यावी. उलट पक्षीं पुरुष हे जात्याच कठोर असल्यानें त्यांच्या आवाजांत, स्वभावांत कार्कश्य असल्यानें व त्यांना शौर्यवीर्यादिक गोष्टी जास्ती प्रिय असल्यानें, त्यांना ललितगोष्टींचें विशेषसें ज्ञान नसल्यानें, त्यांना धीरललित नायकाची भूमिका देण्याऐवजीं ती एकाद्या योग्य स्त्रीसच द्यावी. कधीं कधीं पुरुषांत स्त्रियांचे नाजूक गुण व स्त्रियांत शौर्यादि गुण आढळून येतात. पण असलीं उदाहरणें फारच विरळा. असे अपवादात्मक नट असलेच तर मात्र पुरुषांना ललित स्त्रियांची व स्त्रियांना शूर पुरुषांचीहि कामें द्यावीत<sup>१११</sup>

३४ ह्यावरून पूर्वीं स्त्रिया नाटकांत काम करीत असत इतकेंच नव्हे, तर रूपकाचे सुकुमार व आविद्ध असे जे दोन भेद केले आहेत, त्यांपैकीं सुकुमारांत म्हणजे नाटक, प्रकरण, भाण, वीथी व अंक ह्यांत मुख्यतः स्त्रियांचें काम करीत असत, असें भरताच्या “भूयिष्ठसुकुमारं तु वृत्तं स्त्रीभिरधिष्ठितम्<sup>११२</sup>” । ह्या श्लोकावरून दिसून येतें. वरील वर्णनावरून नट स्त्री असो कीं पुरुष असो, तसेंच त्यानें व्यावयाची भूमिका स्त्रीची असो कीं पुरुषांची असो, जी व्यक्ति ज्या भूमिकेला योग्य असेल तिला ती

( १०९ ) भा. ना. २६-१ ते ४ ( ११० ) भा. ना. २६-९ ते १०

( १११ ) भा. ना. २६-१३, ३३-५ व ६ ( ११२ ) भा. ना. २६-६,

भूमिका द्यावी, असें भरतानें सांगितलें आहे. पण एवढें सांगून सुद्धां नटांच्या किंवा त्यांना भूमिका घेणाऱ्या भरताच्या किंवा त्यांना शिकविणाऱ्या सूत्रधाराच्या हातून चूक होऊं नये म्हणून त्यानें कांहीं प्रमुख भूमिका घेणाऱ्या नटांस कोणते गुण-मग ते अंगज असोत, स्वाभाविक असोत किंवा यत्नज असोत-लागतात तेंहि सांगितलें आहे.

३५. नाटक झाल्यानंतर नाट्याचार्यांस खालीं पहावयास लागण्याची वेळ यावयास नको असल्यास, त्यानें पहिल्या प्रथम सत्वशील तज्ज्ञांकडून प्रत्येक नटाला गीत, वाक्, अंग व नेपथ्य या चारहि कसोटीस लावून त्याचे स्वभावज व ज्ञानज म्हणजे स्वाभाविक असलेले व ज्ञानानें प्राप्त करून घेतलेले गुण पाहून नंतर त्यास योग्य ती भूमिका द्यावी. साधारण तरुण वयाचा, प्रत्येक अवयव रेंखीव असलेला, कोणतेंहि व्यंग नसलेला, फार लठ्ठ नाही व फार किडकिडीतहि नाही, फार उंच नाही व फार ठेंगणाहि नाही, असा सुंदर व तेजस्वी अंगकांतीचा, गोड चेहऱ्याचा, मधुर आवाजाचा नट देवांच्या भूमिकेकरितां योजावा. राक्षस, दानव व दैत्य यांची भूमिका उठविणें झाल्यास खूपशा लठ्ठ व उंच माणसाची योजना करावी. ह्या मनुष्याचा आवाजहि देहासारखा प्रचंड व मेघगर्जनेप्रमाणें धीर आणि गंभीर व त्याचे डोळे, तोंड, स्वभाव सर्वच कांहीं रौद्र असावे. ज्या नटाला राजकुमारीची भूमिका घ्यावयाची असेल त्याचे डोळे, भुंवया, अंग, कपाळ, नाक, ओठ, गंडस्थळें, मुख, मान, इतकेंच नव्हे तर सर्व अवयव रेंखीव व सुंदर असून आवाजहि मधुर असावा; थोडक्यांत सांगावयाचें म्हणजे हा दैवी भूमिकेस योग्य असणाऱ्या नटांप्रमाणें असावा. तसेंच हा भारद्दस्त असून प्रत्येक काम शांत चित्तानें व धिमेपणानें करणारा असावा. त्याचा स्वभाव सुशील असून तो ज्ञानी व नीटनेटकेपणानें राहणारा असावा.<sup>११६</sup> सेनापति व अमात्य यांची भूमिका घेणारा नट शरीरानें फार उंच अथवा फार लठ्ठ असूं नये. याच्या शरीरांत कोणतेंहि व्यंग असूं नये. एकंदरीत तो दिसायला प्रगल्भ असावा. ह्याच्या भाषणांत स्पष्टवक्तेपणा व काम करण्यांत तत्परता असावी. त्याचप्रमाणें तो वादविवादांत कुशल असून निश्चयी असावा.<sup>११७</sup> कंचुकीची आणि श्रोत्रियाची म्हणजे वेदवेद्या ब्राह्मणाची भूमिका लांबट नाकाच्या व पिण्या डोळ्याच्या माणसास द्यावी.<sup>११८</sup> सेवकाची भूमिका ज्या नटास द्यावयाची, तो नट स्वभावानें दुष्ट, डोळ्यानें काणा, काम करण्यांत थंड, शरीरानें कुब्ज, लठ्ठ, ठेंगणा, व नाकानें नकटा असावा. तो

( ११३ ) ३५-१ ते ४ ( ११४ ) भा. ना. ३५-५-६

( ११५ ) भा. ना. ३५-७, ८ ( ११६ ) भा. ना. ३५-८-११

( ११७ ) भा. ना. ३५-१२, १३ ( ११८ ) भा. ना. ३५-१४

केव्हांहि सुंदर असूं नये किंवा त्याच्या डोळ्यांत हुशारी दिसूं नये.<sup>११९</sup> तप-  
स्याची भूमिका जे अंगांनं किडकिडीत असतील, त्यांस द्यावी.<sup>१२०</sup> चैनी माण-  
साची भूमिका लठ्ठ माणसास द्यावी. सारांश उत्तम, मध्यम, अधम पात्राला अनुरूप  
अशी ज्याची जशी वागण्याची पद्धति असेल व शरीराची ठेवण असेल त्याला त्या  
त्या पात्राची भूमिका द्यावी.<sup>१२१</sup>

३६ याप्रमाणें भरतानें पात्रांचें, नाटकमंडळीचें व भूमिकान्यासाचें वर्णन  
केलें आहे. या सर्व वर्णनाकडे लक्ष दिलें असतां इतक्या प्राचीन काळीं नाट्य-  
कला किती पूर्णतेस गेली होती, हें पाहून त्याबद्दल साभिमान कौतुक वाटून मनास  
एक प्रकारचा आनंद झाल्याशिवाय रहात नाहीं.

## प्रकरण १० वें.

\*\*\*\*\*

### दशरूप.

~~~~~

सर्वेषामेव काव्यानां मातृका वृत्तयः स्मृताः ।

आभ्यो विनिःसृतं ह्येतद्दशरूपं प्रयोगतः ॥ <sup>१</sup>

१ नाट्यशास्त्रांत रूप शब्दाची कोठेंहि व्याख्या न देतां एकदमच दशरूपाचें वर्णन करावयास सुरुवात केली आहे; यावरून रूप हा शब्द आणि त्याचे दहाभाग भरतानें नाट्यशास्त्र लिहिण्याचे पूर्वी लोकांत इतके रूढ झालेले असावेत कीं, भरतास रूपशब्दाचें लक्षण देण्याची जरूरीच वाटली नसावी, असें वाटतें. दशरूपककारानें 'रूपं दृश्यतयोच्यते । <sup>२</sup>' अशी रूप शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे. पाणिनीनं हि रूपयति हा धातु रूपं पश्यति ह्या अर्थी दिला आहे आणि ह्यावरूनच अभिनव-गुप्तानें हि 'रूप्यते प्रत्यक्षीक्रियते योऽर्थस्तद्वाचकत्वात्काव्यादीनि रूपाणि । रूप्यंते अभिधीयन्ते इतिवा <sup>३</sup> ।' अशी रूप शब्दाची व्युत्पत्ति दिली आहे. ह्यावरूनच कोणत्याहि दृश्य काव्यास रूप असें नांव पडलें असावें, असें वाटतें.

२ ह्या रूपभेदांचीं कारणें दशरूपककारानें जरी वस्तु, नेता व रस अशीं दिलीं आहेत, तरी शिरोभार्गी दिलेल्या श्लोकांत सांगितल्याप्रमाणें भरताच्या मतानें वृत्तिभेदांमुळे रूपभेद होतात, असें दिसतें. हीच गोष्ट समजावून देण्यासाठीं त्यानें संगीतशास्त्रांतील उदाहरण दिलें आहे. षड्जऋषभादिस्वरसमुदाय तोचा तोच असतां स्वरांत कमी अधिक श्रुति मानल्यामुळे ज्याप्रमाणें ग्रामभेद होतात, म्हणजे चार श्रुतींचा पंचम त्रिश्रुतींचा झाला अथवा त्रिश्रुति धैवत चार श्रुतींचा झाला, तर जसा षड्ज ग्रामाचा मध्यम ग्राम होतो, त्याचप्रमाणें कोणत्या वृत्तीला प्राधान्य द्यावयाचें, कोणत्या वृत्तीस गौणत्व द्यावयाचें, इत्यादि भेदानें रूपभेद होतार्त. तेव्हां रूपाचे दहा भेद सांगण्यापूर्वी वृत्ति म्हणजे काय व तिचे भेद किती होतात, हें प्रथम पाहिलें पाहिजे.

३ भरताच्या सांगण्याप्रमाणें वृत्ति म्हणजे व्यापार असा अर्थ दिसतो. मग तो व्यापार वाचेचा असो, मनाचा असो, शरीराचा असो किंवा सर्वांचा मिळून असो.

---

( १ ) भा. ना. १८-४

( २ ) द. १-७

( ३ ) पाणिनी ३।१।२५ व ३।१।२१ वरिल सिद्धांत कौमुदी.

( ४ ) अ. ना. १८-१ टी.

( ५ ) द. १-११

( ६ ) भा. ना. १८-५, ६

अभिनवगुप्तम्हणतो 'यद्यत्किल कर्मारभ्यते तत्र वाङ्मनःकायव्यापारस्तावदस्ति तत् वृत्तिचतुष्टयम् ।' 'प्रेक्षकांचे मनावर नाटक पहात असतां ह्या निरनिराळ्या व्यापारांचा ठसा उमटत असतो व त्याचमुळे त्यांस त्यांतील रसांचा उपभोग घेतां येतो.

५ या वृत्ति निर्माण कशा झाल्या याबद्दल भरतानें पौराणिक मोठी गमतीची आख्यायिका दिली आहे. आपली प्राचीन पद्धतीच अशी होती कीं, कोणत्याही गोष्टीवर कोणीं कांहीं लिहूं लागलें कीं त्या गोष्टीचा संबंध ब्रह्मा, विष्णु, महेश ह्या त्रयीपैकीं कोणत्या ना कोणत्या तरी देवाशीं जोडून तें वर्णन करावयाचें. ह्या प्राचीन पद्धतीस अनुसरून भरतानें वृत्तींचा संबंध ब्रह्मदेव व विष्णु यांच्याशीं जोडून त्यांची उत्पत्ति कशी झाली, त्यांना वेदांत स्थान कसे मिळालें व वेदांतून त्या नाटकांत कशा घेतल्या गेल्या, हें सांगितलें आहे. ह्या माहितीचा आपणास ऐतिहासिक दृष्ट्या जरी कांहींच फायदा नाही तरी पण उत्पत्ति सांगण्याची पद्धति कशी मजेदार होती, ती जातां जातां सांगितल्यास अगदींच अप्रस्तुत होणार नाही. म्हणून ती सांगून नंतर वृत्तींचे प्रकार व त्यांचा केव्हां कसा उपयोग करावयाचा तें पाहूं.

५ प्राचीनीं काळीं भगवान् विष्णु प्रलयकालानंतर आपल्या नागशय्येवर पडुडले असतां मधु व कैटभ हे दोन दानव मदोन्मत्त होऊन भगवन्ताला कटु व उद्धत शब्द बोलून युद्धाला आव्हान करूं लागले व शेवटीं त्यांनीं भगवान् विष्णूवर लाथाबुक्क्यांची वृष्टि केली. तो त्यांचा मदोन्मत्तपणा पाहून व त्यांची ती कुत्सित भाषा ऐकून कमलनालस्थ ब्रह्मदेवाला वाईट वाटलें व ते भगवन्तास म्हणाले "हे भगवन् ! नुसत्या शब्दांनीं युक्त असलेली ही भारती वृत्ति इथें काय कामाची ? तेव्हां आपण यांच्याशीं कमी अधिक न बोलतां त्यांस उत्तर प्रत्युत्तर न देतां-यांना मारून टाका." विष्णूनीं उत्तर दिलें "बा ब्रह्मदेवा, मी ही जी वाणी उत्पन्न केली आहे ती फार स्तुत्य कामाकरितां आहे. भविष्यत् काळीं विद्वान् या भारती वाणीचा उपयोग करतील व तेव्हां हिला भारती हें नांव प्राप्त होईल. असो मी आतां यांना मारून टाकतो." असें म्हणून विष्णु त्या मधु व कैटभ नांवाच्या दैत्यांशीं युद्ध करूं लागले. युद्ध करतांना त्यांचीं पावलें जेव्हां जमिनीवर पडलीं, तेव्हां त्या भारानें तेथें भारती वृत्तीची देवता उत्पन्न झाली. युद्धाचे वेळीं भगवन्ताच्या शार्ङ्ग धनुष्याच्या झालेल्या तीव्र टण्कारांनीं सात्वतीची अधिष्ठात्री देवता तिथें प्राप्त झाली. नंतर आवेशयुक्त झालेल्या त्या द्वंद्वयुद्धांत जेव्हां विष्णु निरनिराळ्या प्रकारचे डावपेंच खेळूं लागले, तेव्हां आरभटीची देवता प्रगट झाली व हे डावपेंच करतांना विष्णु जेव्हां आपला सुटलेला केशकलाप बांधूं लागले तेव्हां कैशिकी-वृत्ति-देवता उत्पन्न झाली.

६ याप्रमाणें या चारी वृत्तींच्या या चारी देवता प्रगट झालेल्या पाहून ब्रह्म-देवानें त्यांची स्तुति करून त्यांचें पूजन केलें. नंतर त्यानें भारती वृत्ति-देव-तेची स्तुति ऋग्वेदांत, सात्वतीची स्तुति यजुर्वेदांत, कौशिकीची स्तुति सामेवदांत व आरभटीची स्तुति अथर्ववेदांत संगृहीत केली.<sup>१०</sup> वृत्ति ह्या वाङ्मनःकाय-व्यापारात्मक असल्यामुळें ह्या प्रत्येकींत शब्द, भाव, चारी व अंगहार इतक्या गोष्टी असतात. ह्या पैकीं नृत्तांत चारींचा व अंगहारांचा समावेश झाला. नृत्यांत अथवा नाट्यांत भावांचा झाला व काव्यांत शब्दांचा झाला. ब्रह्मदेवानें<sup>११</sup> केलेल्या स्तुतींस अनुसरून ऋषींनीं ह्या प्रकारचीं काव्यें किंवा वृत्ति निर्माण केल्या म्हणजे ब्रह्म-देवानें जे वैदिक मंत्र केले होते, त्यांस अनुसरून ऋषींनीं लौकिक काव्यें केलीं. याप्रमाणें वेदांत विभागलेल्या व काव्यांत असलेल्या ह्या वृत्ति भरतानें ब्रह्मदेवाच्या आज्ञेनें नाटकांत घातल्या.

७ सारांश वृत्ति म्हणजे वर सांगितल्याप्रमाणें वाङ्मनःकायव्यापार होय. ह्या ज्या वृत्तींत ज्या प्रकारच्या प्रमाणांत दिसून येतो त्या प्रमाणावरून चार वृत्तींना निरनिराळीं नांवें दिलीं आहेत. तसेंच ज्या ललित कलेंत ह्यांतील जी वृत्ति अधिक उपयोगास येते, तीं हिचा समावेश झाला असें मानतात. नाटकास वर दिलेल्या तीनहि ललितकला नृत्त, नृत्य-नाट्य व काव्य ह्या जरूर असल्यानें ह्यांत चारहि वृत्तींचा समावेश होतो. आतां ज्या व्यापारांत शब्दास अधिक महत्त्व असतें तिचें म्हणजे भारती वृत्तीचें भरतानें काय वर्णन दिलें आहे तें पाहून, त्याच प्रमाणें इतरहि वृत्तींचें यथानुक्रमें वर्णन करूं.

८ भारती वृत्ति भाषेवर अवलंबून असते. भरतांनीं म्हणजे नटांनीं इचा पुष्कळ प्रमाणांत उपयोग केल्यानें हीस भारती नांव पडलें असावें, असेंहि म्हणतां येईल. इच्यांत संस्कृत पाठ्याचा उपयोग अधिक असल्यानें व स्त्रीपात्रें पाठ्यापेक्षां गानाचा व पाठ्य असलें तरी प्राकृत पाठ्याचाच अधिक उपयोग करीत असल्यानें, हिचा उपयोग स्त्रीपात्रें क्वचित् करितात. हिचा मुख्यतः उपयोग प्ररोचना, आमुक्त, बथी व प्रहसन या चार प्रकारांत दिसून येतो. पैकीं नाटकाच्या पूर्वर्गांत विजय, अभ्युदय, मंगल इत्यादि होण्याबद्दल ईश्वराची प्रार्थना करणें, यास प्ररोचना म्हणतात. साहित्यदर्पणकार व दशरूपककार 'कवीची व नाटकाची स्तुति करून लोकांचीं मनें उत्कण्ठित करणें' अशी प्ररोचनेची व्याख्या करतात. आमुक्ताची

(१०) भा. ना. २०-२३

(११) भा. ना. २०-२० (पा. मे. पुनश्चेष्टासु.....समाकुलाः ।)

(१२) भा. ना. २०-२१ (१३) भा. ना. २०-२१

(१४) भा. ना. २०-२२ ते २४ (१५) भा. ना. २०-२५ ते २६

(१६) भा. ना. २०-२७



पांच अंगें आहेत. उद्गात्यक, कथोद्गात, प्रयोगातिशय, प्रवृत्तक व अवलगिर्ती. या शिवाय वीथीच्या अंगांपैकींही एकादें अंग कधीं कधीं आमुखांत घातले असतां चालतें.<sup>१८</sup> खरें पाहिलें असतां उद्गात्यक व अवलगित हींही दोन वीथीचींच अंगें आहेत. तेव्हां हींच दोन अंगें आमुखांत कां मोजलीं तें कळत नाही. कदाचित् वीथीच्या अंगांपैकीं आमुखांत फार करून येणारीं अशीं उद्गात्यक व अवलगित हीं दोन अंगें असल्यानें तीं तेवढीं निराळीं काढून बाकीच्या अंगांपैकीं एकादें घातलें तरी चालतें, असें सांगण्याकरितां असें केलें असेल. हा घोटाळा दूर करण्याचा प्रयत्न साहित्यदर्पणकारांनीं करित नाही. दशरूपकार मात्र आमुखाचे कथोद्गात, प्रवृत्तक व प्रयोगातिशय असे तीनच प्रकार देऊन वीथीच्या अंगांपैकींही एकादें घालावें असें सांगतात. ते वीथीचीं वरील दोन अंगें निराळीं सांगत नाहीत. आमुखाचें मुख्य काम म्हणजे सूत्रधार व नटी किंवा विदूषक अथवा एकादा नट यांच्या द्वारे प्रेक्षकांस नाटकांतील कथानकाची अथवा प्रवेशाची सूचना देणें, हेंच होय. याच्या पांचही अंगांची विस्तृत माहिती वस्तुप्रकरणांत प्रस्तावना या सदराखालीं सोदाहरण दिलीच आहे, म्हणून ती येथें परत दिली नाही.<sup>१९</sup>

१ बलानें, निरनिराळ्या शस्त्रप्रहारपद्धतींनी, अत्यंत हर्षयुक्त वाणीनें युक्त, ती सात्वती वृत्ति होय. हींत शोकरस नसतो. ही भाषेवर व अभिनयावर अवलंबून असते. हिचा उपयोग बलिष्ठ पात्रांचें ठिकाणींच करावा, व त्यांच्या तोंडीं दुसऱ्याच्या अंगांत चेतना उत्पन्न होईल, अशीं वाक्यें घालावीत. ही वृत्ति ह्या लक्षणांनीं युक्त असल्यानें शृंगार व करुण रसांत घालतां येत नाही आणि निर्वेद हा व्यभिचारी भावाहि हिच्यांत कोठेंच दाखवितां येत नाही. हिचा उपयोग परस्परांवर वरचढपणा करूं इच्छिणाऱ्या उद्धत पुरुषांनींच करावयाचा असल्यानें इचा वीर, रौद्र व अद्भुत रसांतच प्रयोग करावा. हिचे उत्थापक, परिवर्तक, संलापक व संघात असे चार प्रकार करतां येतात.<sup>२०</sup>

( १ ) दुसऱ्याला चेव येईल अशा तऱ्हेनें युद्धाला आव्हान करणें याला उत्थापक म्हणतात. जसे:—“भूमि—सबरदार गदेला हात घालशील तर ! गदा आणली नाहीस तर हात तर बरोबर आणले आहेस ना ! मग थोपट दंड व होऊं दे दोन हात”<sup>२१</sup>

( १७ ) भा. ना. २०-२८ ते ३० ( १८ ) द. ३-७

( १९ ) सा. ६-३३

( २० ) द. ३-८, ९

( २१ ) वस्तुप्रकरण

( २२ ) भा. ना. २०-३८ ते ४१

( २३ ) भा. ना. २०-४२

( २४ ) द्रौपदी अंक १ला, प्र. १ ला पृ. २६

( २ ) आरंभ केलेले युद्ध किंवा इतर काम मध्येच सोडून दुसऱ्याच कामास आरंभ करणे यास **परिवर्तक** म्हणतात. जसे राजाच्या बंडांत चौथ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत स्वामीजींच्या प्रेतयात्रेच्या मिरवणुकीचे समर्थी, बापाच्या वधाने कुट्ट झालेला दीनदास राजावर सूड उगवण्याकरिता 'राजा ! ह्या पेटलेल्या कुंडांत पहिली आहुती तुझी पडली पाहिजे. ' अशी गर्जना करित येतो; पण राजांत झालेले परिवर्तन प्रत्यक्ष आपल्या बहिणीच्या व मोतीरामासारख्या एकनिष्ठ सेवकाच्या तोंडून ऐकून त्याचा त्वेष एकदम जाऊन, उलट त्याचे ठिकाणीं कार्पण्य येऊन तो " महाराज तुमचा सर्वस्वी अपराधी असा हा दीनदास तुमच्या चरणाशीं लीन झाला आहे." असें म्हणतो.

( ३ ) रागानें असो किंवा नसो, पण ज्यांत निंदा आहे असें जें भाषण त्यास **संलापक** म्हणतात. जसे:- " अमात्य-सेनापति साहेब ! वार्धक्याला असें तुच्छ मानूं नका. वार्धक्याला तुच्छ लेखून त्याच्या धिमेपणाचा आधार जर तरुण-पणीं आपल्या पायांना घेतला नाही, तर तारुण्याची निव्वळ धडाडी ही इतर हीन प्राण्यांच्या मुसंडीप्रमाणें नेहमीं भुईसरपट राहून अवसानघातकी होते<sup>२५</sup>." साहित्य-दर्पणकार व दशरूपककार दोघेहि ' पात्रांचें नानारसयुक्त गंभीर भाषण तें संलापक ' अशी याची व्याख्या करितात; पण इथें नानारस म्हणजे वरील तीन रसच समजले पाहिजेत.

( ४ ) आपली मसलत फसल्यानें, द्रव्याच्या आमिषानें, आपल्यांत कांहीं दोष असल्यानें, आपण बोललेल्या कटु शब्दानें, अथवा आपल्या दुर्दैवानें आपल्या पक्षांत फूट पडणें याला **संघात** म्हणतात. जसे घनश्यामाचे दुर्दैवानें महेश्वराचें सोंग लनिकेस कळून येतें व नंतर ती त्याला खोटीच सहानुभूति व लग्न करण्याची लालूच दाखवून महेश्वराकडून घनश्यामानें पोलिसाच्या वेषांत धुंडिराजाला कसं फसविलें, कागदांची चोरी कशी केली गेली, इत्यादि बातमी काढून घेते व कसेंहि करून घनश्यामास पोलिसाचे वेषांत आणून देण्याचें त्याजकडून वचन घेते. या-प्रमाणें घनश्यामाच्या कटांतून महेश्वर फुटतो.

१० ज्या व्यापारांत पुरुष व स्त्रिया दोघांचाहि उपयोग होतो, ज्यांत निर-निराळे सुंदर सुंदर वेश, नृत्य, गायन, शृंगाररस इत्यादि गोष्टी असतात, त्या व्यापारास

( २५ ) भा. ना. २०-४३

( २६ ) भा. ना. २०-२४ ( २७ ) राजाचे बंड, अ. २ रा. प्र २ रा, पृ. ४९

( २८ ) सा. ६-१३१ ( २९ ) द. २-५४

( ३० ) भा. ना. २०-४५ ( ३१ ) भावबंधन, अं. ४ भा. प्र ४ भा.

कौशिकी वृत्ति म्हणतात. हिचे नर्म, नर्मस्कूर्ज, नर्मस्फोट व नर्मगर्भ असे चार प्रकार होतात.<sup>३२</sup>

( १ ) नर्मासंबंधी नाट्यशास्त्रांत पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे.

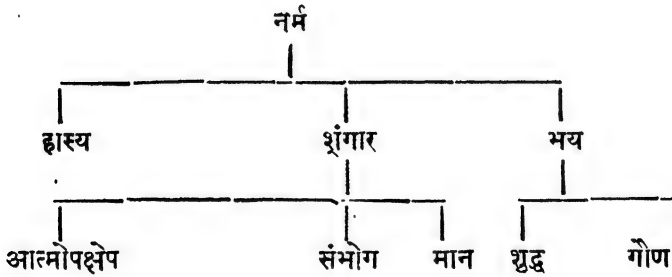
आस्थापितशृंगारं विशुद्धकरणं निवृत्तवीररसम् ।

हास्यप्रवचनबहुलं नर्म त्रिविधं विजानीयात् ॥

ईर्ष्याक्रोधप्रभवं हासोपालंभवचनविद्धं च ।

आत्मोपक्षेपरुतं सविप्रलम्भं स्मृतं नर्म ॥<sup>३३</sup>

दशरूपकार व साहित्यदर्पणकार दोघेहि 'वैदग्ध्यक्रीडितं नर्म प्रियोपच्छंदनात्मकम्' अशी नर्माची व्याख्या करतात. यावरून पहिला श्लोक नर्माच्या व्याख्येकरितां आहे, असें वाटतें. वीररसाचा त्याग करून मन शुद्ध करून म्हणजे म्हणजे मनांत इतर कांहीं विचार येऊं न देतां, तें शृंगारास अनुकूल होईल असें बरेंचसें जें थट्टेचें भाषण करणें त्यास नर्म म्हणावें, अशी त्या श्लोकावरून नर्माची व्याख्या करतां येईल. प्रो. भानूनी नर्माचे आस्थापित शृंगार, निवृत्तवीररस व हास्यकारी संभाषण असे तीन भेद केले आहेत.<sup>३४</sup> दशरूपकार, नर्माचे



त्या प्रमाणें सहा भाग करून, यांचे प्रत्येकीं वाक्, वेष व चेष्टा असे तीन तीन भेद पुन्हां करतो. म्हणजे त्याच्या मते नर्माचे अठरा भेद होतात. साहित्यदर्पणकार पहिले तीन म्हणजे हास्य, शृंगार व भय हे तीन भेद करून नंतर त्यांचे वाक्, वेष, चेष्टा असे प्रत्येकीं तीन भेद करतो. म्हणजे याच्या मते नर्माचे नऊच प्रकार होतात.<sup>३५</sup> यांचे हे भेद पाहिले असता नर्माची व्याख्या पाहिल्या श्लोकांत व भेद दुसऱ्या श्लोकांत दिले असावेत, असें वाटतें. ते तीन भेद म्हणजे (अ) स्वतांचा उल्लेख करणें (आ) थट्टेंत किंवा

( ३२ ) भा. ना. २०-४७, ४८ ( ३३ ) भा. ना. २०-४९, ५०

( ३४ ) प्रो. भानूकृत नाट्यशास्त्राचें भाषांतर पृ. १०६ व १०७

( ३५ ) द. २-४९, ५०

( ३६ ) सा. ६-१२६ व त्यापुढील गद्य.

ईर्ष्येन राग येऊन टोंचून बोलणें व ( ३ ) सविप्रलम्भ शृंगार सुचविणें, हे होत. ह्यांची उदाहरणें खालीलप्रमाणें देतां येतील.

( अ ) “वैकुंठ-नलिनी चेतों मी पण ध्यानांत ठेव, असा एक काळ येईल कीं, त्यावेळीं पाणिग्रहणाच्या याचनेसाठीं या वैकुंठापाशीं तुला रडत यावें लागेल.” गुडईव्हनिंग. ” वरील उदाहरणांत आत्मोपक्षेप आहे.

( आ ) इंदु—कायहो कामण्णा, पुन्हां तुम्हीं इच्याशीं बोलत बसताच.

इंदु—कायग झालें माझ्याशीं न बोलायला ! मग काय तुझ्याशीं बोलायचें !

विंदु—हो, हो, मला टाकून हिच्यासारख्या कुब्जेशीं बोलावयाला तुमचे डोळे फुटले आहेत !” येथें विंदुचें बोलणें ईर्ष्येनेच होय.

( इ ) “धैर्यधैर्य—इथें बसायला पाहिजे होतीस, आणि मी तसा उभा राहून वारा घालायला पाहिजे होतो. बसतेस येथें, मी घालूं वारा ! ” यांत शृंगारेच्छा सुचविली आहे.

( ३ ) दुसऱ्या भेदास नाट्यशास्त्रांत नर्मस्पुंज असें म्हटलें आहे. दशरूपीच्या छापील प्रतीत याचेवर्जी स्फिंज अथवा स्फंज असा पाठ आहे व साहित्यदर्पणांत स्फूर्ज असा पाठ आहे. ह्या सर्व पाठभेदांपैकीं फक्त स्फूर्ज शब्दाचा तेवढा अर्थ सांपडतो, म्हणून Haas<sup>४३</sup> नें स्फूर्ज हाच पाठ घेतला आहे व तोच घेणें बरोबर आहे. जेव्हां नायकनायिकांचा वेष उज्ज्वल असतो, दोघेहि नूतन शृंगारसुख अनुभवण्यास उत्सुक असतात, पण जेव्हां हा उत्साह निर्भळ नसून आपल्याला कोणी पाहील कीं काय, कांहीं संकट येईल कीं काय, कोणी आपला अपमान करील कीं काय, अशी धास्ती असते तेव्हां त्यास नर्मस्फूर्ज म्हणतात. जसें रक्षाबंधनांत अरुंधती व दिलीप ह्या दोघांची गाठ पडून दोघांसहि आनंद होतो; पण आपल्या लग्नाच्या आड आलेलीं संकटें दूर होऊन लग्न निर्वंधपणें होईल कीं नाहीं, याची शंका येऊन दोघांच्याहि आनंदाचा विरस होतो व अरुंधती म्हणते “ पण हा आनंद क्षणकालीन असतो. इह

( ३७ ) सत्तेचे गुलाम, अं. १ ला. प्र. १ ला. पृ. ११

( ३८ ) भावबंधन, अं. ३ रा. प्र. २ रा. पृ. ११९

( ३९ ) मानापमान, अं. ४ था. पृ. ७० ( ४० ) भा. ना. २०-४८

( ४१ ) द. २-४८ व ह्यावरील पाठभेद ( ४२ ) द. ६-१२७

( ४३ ) Haas Dasarupa P. 69 and 80.

( ४४ ) भा. ना. २०-५१ ( पा. भे.....नर्मस्फूर्जो.....। ५१ )

लोकाच्या परिस्थितीची जाणीव झाली कीं या आनंदसमाधीचा भंग होतो आणि दुःखाच्या तीव्र वेदनांनीं जीव कसा कासावीस होतो<sup>४५</sup>."

( ३ ) जेव्हां सर्व प्रकारचे थोडे थोडे भाव दिसून अमुकच असा रस दिसून येत नाही, तेव्हां त्यास नर्मस्फोट म्हणतात. जसे:—“ अरे ! अजून ती तेथेच उभी आहे. बरं झालें, यावेळीं हा मजकडे पहात नाही. अजून ती तेथेच उभी ! मी कां बरें हिला वरचेवर वळून पहात आहे ! ” इत्यादि बोलणारा धैर्यधर आपल्या मनांत नुकत्याच उदयोन्मुख होणाऱ्या शृंगाररसास ओळखीत नसल्यानें व तो रस अजून पूर्णपणे अवतीर्ण न झाल्यानें, ह्या ठिकाणीं नर्मस्फोट म्हणतां येईल.

( ४ ) जेव्हां नायक आपलें रूप गुप्त ठेऊन चोखन व्यवहार करतो तेव्हां त्यास नर्मगर्भ म्हणतात. उदाहरणार्थ भावबंधनांत<sup>४६</sup> लतिकेला भेटण्याचा प्रतिबंध झालेल्या प्रभाकरानें वेष बदलून येणें, यास नर्मगर्भ म्हणतां येईल.

११ आरभटी वृत्तींत साहसी माणसें व त्यांना योग्य अशींच नानाप्रकारचीं कपटें, लबाड्या, खोटी भाषणें, माया, इंद्रजाल, नानाप्रकारचीं युद्धें, मारामारी, कापाकापी, इत्यादि गोष्टी घेतात. संक्षिप्ति, अपवाद, वस्तुत्यापन व संस्फोट या चार प्रकारांनीं ही वृत्ति दिसून येते.<sup>४०</sup>

( १ ) योग्य अशी शिल्पसामग्री, पुस्ताभिनय वगैरे खूपसा दाखवून कथानक जेथे थोडक्यांत आटोपतें घेतलेलें असतें, तेव्हां त्याला **संक्षिप्ति** असें म्हणतात. जसें मयसभेंतील पांडवांचें वैभव पाहून तें हरण करूं इच्छिणाऱ्या कौरवांस युद्धासारखा भयंकर त्रास पडूं न देतां शकुनि द्यूताची युक्ति काढून एका बैठकीस फांशाच्या फेंकेसरसें पांडवांचें सर्वस्व हरण करतो, हें संक्षिप्तीचें उदाहरण होऊं शकेल. दशरूपककौर व साहित्यदर्पणकार याचा वरीलप्रमाणें अर्थ करतातच, पण एका नायकाची गोष्ट चालू असतां एकदम दुसऱ्या नायकाची गोष्ट सुरू करणें असा दुसराहि अर्थ करतात.

( ४५ ) रक्षाबंधन अं. २ रा. प्र. १ ला. पृ. ३९

( ४६ ) भा. ना. २०-५२

( ४७ ) मानापमान. अं. २ रा. प्र. २ रा. पृ. ३१

( ४८ ) भा. ना. २०-५३ ( पा. भे. अज्ञात..... )

( ४९ ) भावबंधन अं. ३ रा. पृ. १२४

( ५० ) भा. ना. २०-५५ ते ५७

( ५१ ) द. २-६९

( ५२ ) द. २-५८ ( ५३ ) सा. ६-१३६

( २ ) अवपातांत भय, हृष दोन्हीहि असतात. यांत भराभर एक पात्र आलें, दुसरें गेलें याप्रमाणें गडबड चालू असते.<sup>५४</sup> तसेंच पळणें, पडणें इत्यादि गोंधळहि चालू असतो. उदाहरणार्थ राजाच्या बंडांत पहिल्या अंकांतील पांचव्या प्रवेशांत, दरबारीं चाललेली गडबड.

( ३ ) वस्तूस्थापनांत एकच असा रस नसतो. ह्यांत क्वचित् पळापळ असते, क्वचित् नसतेहि. पण शेवटीं यांत इष्ट गोष्ट मात्र घडवून आणलेली असते. दशरूपक-कौर् व साहित्यदर्पणकौर् म्हणतात. कीं यांतील गोष्टी माया, इंद्रजालादींच्या साहाय्यानें केलेल्या असतात. जसें द्रौपदी नाटकांत पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत मयसभेंतील हौदांत दुर्योधनास पडावयास लावणें, त्याच्या डोक्यावर दारें हापटणें, इत्यादि गोष्टी ज्या दाखविल्या आहेत त्या वस्तूस्थापनाचें उदाहरण म्हणतां येतील. कारण कथाभागाची खरी उठावणी यांतच होते.

( ४ ) संस्फोटार्त लहान मोठीं युद्धे, कुस्त्या, कपटे, शस्त्रप्रहार, आवेश, गडबड इत्यादि गोष्टी असतात. तारामंडळाच्या पांचव्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांतील दुर्जनसिंहाचें व विक्रमसिंहाचें युद्ध याचें उदाहरण म्हणतां येईल.

१२ ह्याप्रमाणें या चार वृत्ति व त्यांचे प्रकार यांचें वर्णन झालें. आतां या वृत्तींत कोणकोणत्या रसांचा उपयोग करतां येतो तें पाहूं. नाट्यशास्त्रांत याबद्दल पुढीलप्रमाणें श्लोक दिले आहेत,

हास्यशृंगारकरुणैर्वृत्तिः स्यात्कैशिकी रसेः ।

सात्वती चापि विज्ञेया वीराद्भुतसमाश्रया ॥

रौद्रे भयानके चैव विज्ञेयारभटी बुधैः ।

बीभत्से करुणे चैव भारती संप्रकीर्तिता<sup>५५</sup> ॥

व पुढील पाठभेद नमूद केले आहेत 'हास्यशृंगारबहुला' व 'सात्वती चापि विज्ञेया वीररौद्राद्भुताश्रया' या पाठभेदांपैकी 'सात्वती चापि विज्ञेया वीररौद्राद्भुताश्रया ।' हा पाठभेद घेणें बरोबर वाटतें. कारण सात्वतीचें लक्षण सांगतांना वीराद्भुतरौद्ररसीं असें वर्णन केलें आहे. दशरूपककारानें 'शृंगारे कैशिकी वीरे सात्वत्यारभटी पुनः । रसे रौद्रे च बीभत्से वृत्तिः सर्वत्र भारती ।' असें म्हटलें आहे.

( ५४ ) भा. ना. २०-१९

( ५५ ) भा. ना. २०-६०

( ५६ ) द. २-६९

( ५७ ) सा. ६-१३४

( ५८ ) भा. ना. २०-६१

( ५९ ) भा. ना. २०-६३, ६४

( ६० ) भा. ना. २०-४०

( ६१ ) द. २-६२

दशरूपकाराच्या या श्लोकाचा अर्थ निरनिराळ्या तऱ्हेने लावतात. सामान्यपणे याचा अर्थ शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्र व वीर रसांत आरभटी व सर्व रसांत सामान्यपणे भारती असा होतो. Haas<sup>६१</sup> नेहि तो तसाच केला आहे. दुसरा याचा अर्थ शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत आरभटी, व बीभत्सांत आणि बाकी सर्व रसांत भारती असा करितात. साहित्यदर्पणकाराने हा श्लोक असाच्या असाच घेतला आहे व त्याचे भाषान्तर कांहीं पंडितांनी ' शृंगारांत कैशिकी, वीर, रौद्र व बीभत्सांत सात्वती व आरभटी आणि बाकी सर्वत्र भारती ' असा केला आहे.<sup>६२</sup> या सर्वांवरून दशरूपकार व साहित्यदर्पणकार हे भरताहून भिन्न मताचे, असावेत असे वाटते व तसेच यांनी इतर रसांचा कांहींच उल्लेख कसा केला नाही, असा प्रश्न उद्भवतो. पण हा शेवटील प्रश्न-म्हणजे त्यांनी इतर रसांपैकी कोणत्या रसाचे वेळी कोणती वृत्ति वापरावी हे न सांगणेच दशरूपकार नाट्यशास्त्राच्याच मताचा होता, याचे द्योतक आहे. त्याचे व नाट्यशास्त्राचे मत भिन्न असते तर आपले मत त्याने सर्व रसांतील वृत्ति सांगून स्पष्ट केले असते. ज्याअर्थी त्याने रसांचे बारकाईने वर्णन केले नाही, त्याअर्थी त्याला नाट्यशास्त्राचे मत मान्य होते असे मानण्यास हरकत नाही. हे मत मान्य असल्यानेच त्याने आठ रसांपैकी मुख्य रस जे शृंगार, वीर, रौद्र व बीभत्स यांचे विषयीच शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत आरभटी व बीभत्सांत भारती, असे थोडक्यांत सांगितले आहे.

१३ सारांश, दशरूपकार, साहित्यदर्पणकार व नाट्यशास्त्रकार सर्वांच्याहि मते चारहि वृत्तींत खाली दिल्याप्रमाणे रस येऊ शकतात:— कैशिकी वृत्ति मुख्यतः शृंगारांत व उत्तररामचरित्रासारख्या करुणरसपर काव्यांत गौणत्वाने असू शकते. सात्वती मुख्यतः वीरांत व गौणत्वाने अद्भुत व रौद्ररसांत असू शकते. आरभटी ही प्रामुख्याने रौद्रांत व गौणत्वाने भयानकांत असू शकते व भारती ही शब्दवृत्ति असल्याने, तसेच हिच्यांत विशेषे करून स्त्रिया नसल्याने ही बीभत्स व करुण ह्या शाब्दिक रसांत मुख्यतः असतेच, पण इतर सर्वच म्हणजे वरील सर्वहि रसांत अथवा अमुक एक असा रस सूचित नसेल, तेव्हाहि असते.

१४ पण हे वृत्तिभेद ओळखणे कठिण असल्याने नुसत्या वृत्तिभेदांवरून रूपभेद ठरविणे कठिण जाईल. विशेषतः जेव्हा एका रसांत अनेक वृत्ति किंवा अनेक वृत्तींत एकच रस असेल, तेव्हा त्याचे कमीजास्त मान पाहून वृत्ति ठरवून व त्यांतील मुख्यरस ठरवून रूपभेद ठरविणे तर अत्यंत घाटाळ्याचे होईल, असे वाटूनच की काय,

दशरूपकारानें या वृत्ति म्हणजे हे व्यापार कोणत्या प्रकारच्या माणसांकडून कोणत्या परिस्थितीत व कसल्या प्रकारचे केले गेले आहेत, तें पाहून म्हणजे नाटकांतील-रूपांतील-नायक, वस्तु व रस पाहून कोणत्या भेदांत कुठलें रूप जातें तें पहावें, असें म्हटलें आहे. यावरून रूपभेद कसे करावे, ह्यांबद्दलचे नियम नाट्यशास्त्रकाराव दशरूपकार यांनीं जरी निरनिराळ्या शब्दांत सांगितले आहेत, तरी वस्तुतः ते एकाच पायावर म्हणजे वृत्तींवर अवलंबून आहेत, हें सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. भरताच्या म्हणण्याप्रमाणें वृत्तीस अनुसरून पुढीलप्रमाणें रूपभेद करतां येतील.

१५ रूपांत एक तर अगदीं शाब्दिक व्यापार असेल, नाहीं तर दुसऱ्यास चेंव आणणारा शाब्दिक व्यापार व थोड्याशा क्रिया असूं शकतील, अथवा साधा शाब्दिक व्यापार, दुसऱ्यास चेंव आणणारा शाब्दिक व्यापार व थोड्याशा क्रिया असूं शकतील, किंवा शाब्दिक व्यापार, दुसऱ्यास चेंव आणणारीं भाषणें व त्याजबरोबर चेंव उत्पन्न होऊन होणाऱ्या अनेक प्रकारच्या क्रिया असूं शकतील, अगर वरील तीनहि गोष्टी थोड्या थोड्या असून त्यांत मृदुभावाचेंच प्राबल्य जास्त असूं शकेल. म्हणजे रूपाचे ह्याप्रमाणें मुख्यतः चार भेद पडतील:- भारतीवृत्तियुक्त, भारती व सात्वती या दोन वृत्तींनीं प्रवृत्त, भारती सात्वती व आरभटी या वृत्तित्रयानें भूषित आणि सरते शेवटीं चारी वृत्तींनीं अलंरुत. ज्या प्रमाणें पांच स्वरांचा ओडव, सहा स्वरांचा षाडव व सातहि स्वरांनीं युक्त संपूर्ण, असे रागभेद असतात, त्याचप्रमाणें वृत्तींच्या कमीजास्त प्रमाणावर हे रूपभेद करतां येतात. ह्या प्रमाणें पाहिलें असतां भार्गव, वीथी<sup>६०</sup> व प्रहर्षर्त्तन<sup>६१</sup> पहिल्या प्रकारांत येतील, अंर्क<sup>६२</sup>, व ईहामूर्गांत, भारती व सात्वती असल्यानें ते दुसऱ्या प्रकारांत येतील आणि डिम्ब, व्योयोग व समवर्कार हे तिसऱ्या प्रकारांतील म्हणतां येतील. सरते शेवटीं प्रकर्ण आणि नाटर्क चारी प्रकारच्या युक्त अशा म्हणजे चौथ्या प्रकारांत येतील. नाट्यकलेचा विकास क्रमकसा होत गेला, याचीहि कल्पना वरीलप्रमाणें रूपभेद पाहून त्याचें वर्णन केल्यास येण्यासारखी असल्यानें दशरूपाचा याच क्रमानें विचार करूं.

१६ नाटक हें अनुकरणात्मक असल्यानें अगदीं पहिल्यानें जेव्हां नाटकास सुरुवात झाली असेल, तेव्हां कोणी तरी मनुष्यानें येऊन आपले किंवा दुसऱ्याचे अनुभव साभिनय करून सांगणें, ह्या प्रकारानेंच झाली असेल. ह्यांत येणारीं भाषणें

( ६५ ) द. १-११

( ६६ ) भा. ना. २०-२१

( ६७ ) भा. ना. २०-२६

( ६८ ) भा. ना. २०-२६

( ६९ ) भा. ना. १८-१४१ ( पा. भे....सात्वत्याऽऽरभटिकैशिकीहीनः । )

( ७० ) भा. ना. १८-१२७, १२८ ( ७१ ) भा. ना. १८-१३४

( ७२ ) भा. ना. १८-९

( ७३ ) भा. ना. १८-९

( ७४ ) भा. ना. १८-६

( ७५ ) भा. ना. १८-६



लहान मूल गोष्ट सांगताना ज्याप्रमाणें दुसऱ्याचीहि प्रश्नोत्तरें आपणच देतो, तद्वत् गोष्ट सांगणारा आपणच देत असेल, अथवा आकाश-भाषितांर्च्या रूपानें ऐकल्याचें दाखवीत असेल. आकाशभाषिताचा अर्थ भरतानें कोणतीहि दुसरी व्यक्ति नसताना ती आहे व तिनें आपणास उत्तर दिलें आहे, असें समजून आपण आपलें भाषण करणें, अंसा दिला आहे. वरील प्रकारानें साभिनय वर्णन एकच व्यक्ति करीत असल्यानें तिला रंगपीठ, पडदे वगैरेंची जरूरी नसतेच. तसेंच तिला कथा-भाग थांबवून जाऊन परत येण्याची जरूरी नसल्यानें गोष्टीस एकदां आरंभ झाला म्हणजे संपेपर्यंत ती व्यक्ति प्रेक्षकांसमोरच रहाते. मनुष्य आपले अनुभव दुसऱ्यास सांगणार म्हणजे स्वाभाविकपणेंच त्यांत त्याच्या शृंगारिक गोष्टी किंवा त्यानें केलेला पराक्रम हा येणार, पण ह्याहि गोष्टी त्याला देसाव्याची व इतर पात्रांची मदत नसल्यानें इतक्याशा खुलवून दाखवितां येणार नाहीत व ह्यामुळे त्यांत अमुकच एक असा रसहि उत्पन्न होणार नाही. सुरुवातींत नाटक याच रूपांत असलें पाहिजे. ह्या प्रकारचे रूपांत नुसती शाब्दिक बडबड असल्यानें ह्यास शास्त्र-कारांनीं मणू म्हणजे बोलणें ह्या धातूपासून निघालेलें भाण हें सार्थ नांव दिलें आहे. या भाषांत भारती वृत्ति असते, धूर्त किंवा विट असें एकच पात्र असतें, एकच अंक असतो, रस अमुक म्हणून कोणताच उठून दिसत नाही व गोष्टीला आरंभ व शेवट या दोन गोष्टीच असल्यानेंच पांच संधींपैकी यांत मुस व निर्वहण हे दोनच संधि असतात. स्वतःची गोष्ट सांगणें अथवा दुसऱ्याची सांगणें, यावरून याचे दोन भाग करता येतात.

१७ नाट्यकलेची यापुढील प्रगति म्हणजे एकाच्या ऐवजीं कचित् प्रसंगीं दोन पात्रें घालणें व तीं दोन असल्यास कथानकांतील ओघ दुसऱ्या स्थलीं झालेला दाखविण्याकरतां कचित् दोन अंकहि घालणें, हा होय. तसेंच बोलणान्या मनुष्यानें त्याला बाटेल तसें बोलूं नये म्हणून त्याच्या भाषणांत अमुक अमुक रीतीचें भाषण असलें पाहिजे, ह्या संबंधींहि साधारण नियम ठरविणें, हें होय. ही शेवटील सुधारणा वस्तूच्या दृष्टीनें बरीच महत्त्वाची आहे व तिचा अति श्रेष्ठ म्हणून ठरल्या गेलेल्या नाटकांत सुद्धां उपयोग केला जातो. म्हणून ही भाषणपद्धति साधारण किती प्रकारची असे, ह्याचें विस्तृत वर्णन करूं व नंतर ह्या प्रकाराचें विशेष वर्णन करूं.

( ७६ ) भा. ना. २५-८८ ( ७७ ) भा. ना. १८-१५२ ते १५४

( ७८ ) भा. ना. १८-१५५; अ. ना. उत्तमाधममध्याभिर्द्युका प्रकृतिभिस्तथा ।

एकहार्या द्विहार्या वा सावीधीत्यभिसंज्ञिता ॥

इति कोहलः

१८ ह्या प्रकारांतील कथाभाग सांगतांना त्या सांगण्याचे पद्धतींत पुढील तेरा पद्धति याच्या लागत. ह्या म्हणजे उद्वात्यक, अवलगित, अवस्यंदित, नालिका, असत्प्रलाप, वाक्फेरी, प्रपंच, मृदव, अधिबल, छल, त्रिगत, व्याहार व गण्ड, ह्या होत. यांपैकी उद्वात्यक व अवलगित यांचें वर्णन प्रस्तावनेच्या वर्णनांत आलेंच असल्याने<sup>१०</sup> बाकी अकरा प्रकारांचेंच वर्णन करूं.

( १ ) बोललेले शब्द मग ते शुभ असोत, अथवा अशुभ असोत, कौशल्यानें दुसऱ्याच अर्थी बोलल्याप्रमाणें दर्शविणें, यास अवस्यंदित म्हणतात. जसें उग्रमंगलांत पद्मावती “ नवल नमे मज्ज महचिंता ” हें गाणें म्हणत असते, इतक्यांत तिची सखी दुर्गावती येऊन ‘ सखे पद्मावती, येतां येतां मी तुझ्या गाण्यापैकी महचिंता शब्द ऐकला ’ इत्यादि प्रकारें बोलून तिच्या चितेचें कारण विचारूं लागते. पण पद्मावतीला आपली महचिंता आपल्या सखीपासून लपवून ठेवावयाची असल्यानें ती “ महचिंता पडली आहे कुणाला ! मी म्हणत होतें महचिंता व तूं ऐकलेंस महचिंता ” असें म्हणून भलतीकडेच संबंध लावते.

( २ ) हंसत हंसत गूढार्थयुक्त भाषण करणें यास नालिका म्हणतात. जसें:— “ वळरी:—शारदा आज शेलारी नेसली आहे ती पाहिलीस का !

शारदा:—आतां शेलारीवर वळली वाटतें संकांत !

वळरी:—कोणी दिलीन ती ओळखा बरें !

जान्हवी:—हा मेल्यानों ! हें कसें ओळखावयाचें ! शारदे तूंच सांगेनास !

शारदा:—वळरीचा चावटपणा संपूं या. मग सांगेन मी.

वळरी:—श्रीमंतांनीं तुला शेलारी दिली, त्यांत मी ग काय चावटपणा केला.”

यांत वळरी शारदेचें लग्न ठरल्याची गोष्ट सरळ न सांगता गूढ भाषेत सांगते.

( ३ ) विद्वानांनीं मूर्ख मनुष्याला हितकारक गोष्ट सांगितली असतांही त्यास ती कळली नाहीं, तर त्यास असत्प्रलाप म्हणतात. दशरूपकार असंबद्ध भाषणास असत्प्रलाप म्हणतो.<sup>११</sup> जसें पुण्यप्रभावांत कालिंदीनें वृंदावनाला केलेला उपदेश पहिल्या प्रकारच्या असत्प्रलापाचें उदाहरण होईल व त्याच नाटकांतील तिसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशांत कंकण कालिंदीजवळ प्रेमाचाचना करतांना “ हे सुंदरी, तुझीं नखें भुंग्यासारखी आहेत, ऊरु कमलाप्रमाणें आहेत, गति कदलीस्तंभाप्रमाणें आहे ” इत्यादि जें असंबद्ध भाषण करितो, तें दुसऱ्या प्रकारचें उदाहरण होईल.

( ७९ ) भा. ना. १८-१५६, १५७ ( ८० ) वस्तुप्रकरण.

( ८१ ) भा. ना. १८-१६०

( ८२ ) उग्रमंगल अं. १ पृ. १

( ८३ ) भा. ना. १८-१६१

( ८४ ) शारदा अं. ३, प्र. १, पृ. ४६

( ८५ ) भा. ना. १८-१६२

( ८६ ) द. ३-१२

( ४ ) दोन तीन उत्तरें देणें याला वाक्येला म्हणतात. दशरूपकारानें बोल-  
ताना बघ्येंच थाबणें यास वाक्येला म्हटलें आहे. जसें “धनेश्वरः—प्रीति” हें काय खूळ  
आहे हेंच आपल्यास कळत नाही.

लतिकाः— बाबा, प्रीति हा एक नेत्ररोग आहे.

धनेः— म्हणजे त्यानें काय झोळे येतात ?

लतिकाः— नाही, बाबा प्रीतीनें झोळे जातात.

धनेः— मग छान ! ” हें पहिल्या प्रकारचें उदाहरण होईल, व

“ भीष्मः— नको, नको, द्रौपदी, यापेक्षां कठोर शब्दांचा उच्चार करूं  
नकोस ! भीष्माचा पुरुषार्थ । अरेरे, भीष्माचा पुरुषार्थ कोमल स्त्रीहृदयावर कठोर  
घाव घालण्याचा ! स्त्रियांच्या कपाळीचें कुंकू-नाहीं, मला पुढील शब्दांचा उच्चार  
करतां येणार नाही. ” हें दुसऱ्या प्रकारचें उदाहरण होय.

( ५ ) कांहीं तरी हेतु मनांत धरून दोघांतील चाललेल्या परस्पर हास्यास्पद  
स्तुतीला प्रपंच म्हणतात. माईसाहेब नाटकांत, माईसाहेब व केशवमामा अमृत-  
मामांची व अमृतमामा त्या दोघांची खोटी स्तुति करतात, हें प्रपंचाचें उदाहरण  
होऊं शकेल.

( ६ ) धादविवादांत जेव्हां दोघांना गुण व गुणांना दोष समजतात तेव्हां  
त्यास मृदव म्हणतात. उदाहरणार्थ “ कंकण-नखरेबाज नाजुकपणाला पुरुषांचें  
सौंदर्य समजत नाहीत. मी तर सौंदर्याला पुरुषांचा खुदां गुण समजत नाही. ”  
अथवा

“ कंकणः— अशी चांगली सुंदर बायको कोणाला नकोशी वाटणार आहे !

सुदामः— भार्या रूपवती शत्रुः ”<sup>१३</sup>

( ७ ) दोघांतील एकावर एक चढ अशा भाषणाला अधिबल असें म्हणतात  
जसें उग्रमंगलांतील भीमसिंग व लक्ष्मणसिंग यांचें आपआपसांतील क्रोधयुक्त भाषण.

( ८७ ) भा. ना. १८-१६२

( ८८ ) द. ३-१७

( ८९ ) ग. भा. अं. १ पृ. ४१

( ९० ) डावजिकला अं. २ रा. प्र. ६ पृ. ७२

( ९१ ) भा. ना. १८-१६३

( ९२ ) भा. ना. १८-१६४

( ९३ ) ग. पु. अं. २ पृ. ६८

( ९४ ) भा. ना. १८-१६५

( ९५ ) भा. ना. १८-१६५

( ९५ ) उग्रमंगल अं. ३ रा. प्र. ४ था.

पृ. ८० ते ८१

( ८ ) खरोखर ह्यास्य उत्पन्न करणारे किंवा रोष उत्पन्न करणारे वाक्य नसतां तें लबाडीनें असें उच्चारलें कीं, त्यामुळें ऐकणाराला राग किंवा हंसूं येईल, तर त्यास लुल म्हणतात. उदाहरणार्थ “ श्रीरुणः—शिसंडीराजें, धनंजयाचा त्याच्या पराक्रमावर जरा भरंवसा तसाच आपला आपल्या मुस्तद्देगिरीवर. पण मुस्त-याचें डोकें विचारा विचारानें अगदीं हलकें व म्हणूनच भिन्नहि झालेलें असतें. रात्रीच्या दुसऱ्या प्रहरास सुरुवात झाली आहे. आपल्याला आपल्या शिविरापर्यंत पोचविण्यास कोणी देऊं का ! चतुरा, याना जपून ने हो ! ” इथें रुणाचें बोलणें खरें पाहिलें असतां रोषरुत आहे. पण त्यानें आपला भाव अशा शब्दानें व्यक्त करून दाखविला आहे कीं, त्यामुळें शिसंडीला रोष येण्याच्याऐवजीं गौरव केल्यासारखें वाटून हंसूंच येईल.

( ९ ) शब्दसाम्यावरून हास्योत्पत्ति न होणारे अर्थ निघणें, यास त्रिगत म्हणतात. दशरूपकार हा अर्थ देतोच. पण त्याशिवाय तिघांमधील पूर्वरंगांत चाललेलें भाषण, असाहि एक अर्थ देतो. “ जसें ‘ सारस्वत चरणकमलदलिं विहरत कविमंडल । ’ यांत ‘ दलिं ’ याचा शब्दसाम्यावरून ‘ समूह ’ व ‘ पाकळी ’ असा दोन प्रकारें अर्थ होईल—ध्यानांत येईल.

( १० ) मुद्दाम हास्योत्पत्तिकरितां शब्द बोलणें यास व्याहार म्हणतात. राजाचे बंडांतील खुषमस्कऱ्याचें बरंचसे भाषण, याचें उदाहरण म्हणून देतां येईल.

( ११ ) चालू असलेल्या कथाभागांत भ्रम, क्रोधावेग, गर्दी इत्यादींमुळे क्षणैक भलताच अर्थ उत्पन्न होतो अथवा झाल्यासारखा वाटतो त्यास गण्ड म्हणतात. उदाहरणार्थ “ दुर्योधनः—भानुमती, भारतीयुद्धाचा डाव असा ऐन रंगांत आला असून तो डाव जिंकणार— ( शकुनि प्रवेश करून )

शकुनिः— पांडव.....

भानुमतीः— पांडव ! पांडव डाव जिंकणार ! ” इत्यादि घाबरून बोलते. खरें पाहिलें असतां पांडवांनीं डाव जिंकू नये, म्हणून भीष्माचें सेनापतिपद कर्णाला देण्यास तो सांगावयास आला होता. पण त्याचें पुरें भाषण न ऐकल्यानें भानुमतीस कांहीं तरी अघटित कृत्य होऊन पांडवच जिंकणार, अशी शकुनीची खातरी होऊन, तो तें सांगायला आला आहे कीं काय असें वाटतें !

( १६ ) भा. ना. १८-१६६ ( १७ ) डाव जिंकला अं. २, प्र. १ पृ. ४९

( १८ ) भा. ना. १८-१६६, १६७ ( १९ ) द. ३-१६

( १०० ) ग. पु. मंगलाचरण ( १०१ ) भा. ना. १८-१६७

( १०२ ) भा. ना. १८-१६८ ( १०३ ) डाव जिंकला अं. १, प्र. ३,

१९ याप्रमाणें वीथींत संभाषणें यावीं लागत. या दोन पात्रांचें संभाषण बहुधा सामान्यच असे; पण ह्यांत शृंगार रस जास्त सूचित होई. ह्यावरून वीथींत शृंगार रस असावा व कैशिकीवृत्ति असावी असें दशरूपकार म्हणतो. पण नाट्य-शास्त्रकार कैशिकीवृत्ति नसावी, असें स्पष्ट सांगत असल्यानें ह्यांत शृंगाररसहि इतका वाटण्यासारखा येत नसला पाहिजे, असें म्हणावयास हरकत नाही. या नाटकाला वीथी असें नांव कां पडलें, याबद्दल Keith ची अशी कल्पना आहे कीं, यांत<sup>१८</sup> अनेक रस सूचित असतात म्हणून अनेकरसग्रथित रूप ती वीथी, असें यास नांव पडलें असावे; पण साहित्यदर्पणकार अनेक रस समानतेनें सूचित होत नाहींत, तर शृंगार प्रमुखपणानें असतो, असें असल्यानें तो Keith प्रमाणें न समजतां वर दिलेल्या तेरा भाषणपद्धति यांत ग्रथित होत असल्यानें, यास वीथी म्हणत असतील,<sup>१०८</sup> असें म्हणतो. भरत वीथी शब्दाची कांहींच व्युत्पत्ति देत नाहीं, तेव्हां ह्याचा विचार न करतां रूपभेदाच्या पुढील वर्णनाकडे वळूं.

२० नुसतेच शाब्दिक व्यापार जास्त असणारे तिसरे रूप म्हणजे **प्रहसन** होय<sup>१९</sup>. प्रेक्षकांना वरील दोनहि रूपभेदांपेक्षां हें जास्त हंसावयास लावीत असल्यानें, ह्यास प्रहसन असें नांव दिलें असावे. ह्या रूपभेदांत वीथीपेक्षां जास्त सुधारणा म्हणजे पात्रांची संख्या वाढणें, पात्रांना अनुरूप अशी भाषा व असा वेष येणें व स्त्रीभूमिका घेणें हें होय. तसेंच वरील दोनहि रूपभेदांत कोणत्याच रसाचा परिपोष केला जात नव्हना, तो यांत केला जाऊं लागला व नाटकाच्या मुख्य उद्देशास धरून हास्य-रसच परिपोषाकरतां म्हणून निवडला गेला. ह्या रसाचें ह्यांत इतकें वर्चस्व झालें कीं भावप्रकरणांत सांगितलेलीं हास्याचीं सहाहि अंगें यांत येऊं लागलीं. तसेंच अजूनपर्यंत प्रत्येक भेदांत आणखी पोटभेद नव्हते, ते होण्यास सुरवात झाली. उदाहरणार्थ जेव्हां ह्यांत तापस विप्र इत्यादि लोक असून कोणती तरी एकच भाषा बोलत असत तेव्हां यास शुद्ध व जेव्हां विट, चेट, वेश्या, बंधकी इत्यादि पात्रें आपल्यास अनुकूल अशा वेषांत येऊन आपणांस उचित असें अनेक भाषांत भाषण करीत, तेव्हां त्यास संकीर्ण असें स्वाभाविकपणेंच म्हणूं लागले. दशरूपकार<sup>२०</sup> विकृत म्हणून एक तिसरा भेद करतो. यांत धूर्त लोक व वीथीचीं अंगे असावीत असें त्याचें म्हणणें आहे. ह्यांत मुख्य अशी वृत्ति भारतीय, असें म्हणण्यास हरकत नाही.

( १०४ ) द. ३-६९

( १०५ ) भा. ना. १८-९

( १०६ ) K. S. D. P. ३४९

( १०७ ) सा. ६-२६३ पुढील गद्य.

( १०८ ) भा. ना. १८-१४६ ते १५१ ( १०९ ) द. ३-५४, ५६

२१ अगदीं साधे व नुसते हंसविणारे असे रूपभेद इतकेच. ह्यापुढील सुधारणा म्हणजे भाषण नुसतें हास्यकारक व मनोरंजक न करतां आवेशयुक्त, दुस्-यास चेव येणारें असें करणें, ही होय. ह्या सुधारणेमुळें या भेदांत भारतीबरोबर सात्वतीची छटा-माळू लागली. यांतील वस्तु ऐतिहासिक व काल्पनिक मिळून मिश्र प्रकारांनं घालण्यास सुरुवात झाली, असें दशरूपकार<sup>११०</sup> म्हणतो. पण भरत प्रख्यात किंवा अप्रख्यात<sup>१११</sup> असें म्हणतो. ह्यांतील अंकसंख्या किती असावी हें सांगितलें नाहीं, त्यावरून ही कधीं एक तर कधीं दोन असावी असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. वरील सर्व नाटकांप्रमाणें यांतहि सामान्य पुरुषच नायक असे. यांत जरी प्रत्यक्ष युद्ध नसलें तरी वायुद्ध आणि स्त्रीशोक असे. अशा तऱ्हेनें करुण रस हळू हळू येऊं लागला. तसेंच आवेशयुक्त संभाषणें असल्यानें वीररस सूचित होऊं लागला. ह्यांत वस्तु ऐतिहासिकहि घेण्यास सुरुवात झाली, ही गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे.<sup>११२</sup> ह्या रूपभेदालाच अंक किंवा उत्सृष्टिकाड्ड म्हणतात.

२२ अंकांतील या सात्वती वृत्तीची लोकांस आवड उत्पन्न झाल्यानें, ती ज्यांत प्राधान्यानें दिसून येईल अशा रूपांस सुरुवात झाली. असल्या तऱ्हेचा पहिला रूपप्रकार म्हणजे इहामृग<sup>११३</sup> होय. कथानकांतील पुरुष वरील सर्व रूपभेदांप्रमाणें जर सामान्यच असतील तर हीं चेव आणणारीं भाषणें उठून दिसणार नाहींत, म्हणून त्यांत वर ऐतिहासिक वृत्त घेण्यास जी सुरुवात झाली होती, तिच्यांतच दिव्य व उद्धत पुरुष घालण्याची भर पडली आणि अर्थातच प्रख्यात विषयाचा जास्ती भाग व थोडा काल्पनिक घेण्याला सुरुवात झाली. लोकांची आवड नुसत्या दोन पुरुषांतील युद्ध पहाण्याइतकीच गेल्यानें, या युद्धांतील बीज दोघांच्याहि प्रेमाचें स्थान असलेली दिव्य स्त्री असे व त्यांत स्त्रीभेद, व जबरदस्तीनें केलेला थोडा थोडा शृंगार असे. यांतील नायक उद्धत असल्यानें, नाटकांतील शांतता जाऊन त्याऐवजीं धांवपळ, युद्धाची तोंडी तयारी इत्यादि गोष्टी दिसून, भारतीचें मान कमी होऊन सात्वतीस प्राधान्य आलें. यांतील कथानक जग महत्त्वाचें, पात्रेहि दिव्य व विषयहि दिव्य स्त्री प्राप्त करून घेण्यासारखा रमणीय असल्यानें, कथाभाग वाढत गेला. अजन-पर्यंत मुख व निर्वर्हण हींच अंगें असत. पण आतां खटपटीस प्रारंभ व लगेच तिचा शेवट न दाखवितां ती खटपटच खूपशा प्रमाणांत दाखविण्यास सुरुवात झाली, म्हणजेच ह्यांत मुख, प्रतिमुख व निर्वर्हण असे तीन संधि येऊं लागले. संधींच्या वाढी-बरोबरच अंकांची संख्या वाढून ती चार झाली. भरत संधि किती वाढलें, हें सांगत

नाहीं, अंकसंख्या वाढल्याचें सांगतो. अर्थात् त्यांत स्त्री मिळविण्याकरतां खूपशी धडपड असणारच; तेव्हां प्रतिमुखसंधि आला, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

२३ या पुढील सुधारणा म्हणजे प्रत्यक्ष युद्धास रंगभूमीवर सुरुवात होणें, ही होय. ही ज्यांत दिसतें, असे रूपभेद तीन आहेत. ह्यांत भारती वृत्तीचें महत्त्व कमी झालें व सात्वतीस त्याच प्रमाणांत जास्त महत्त्व येत गेलें. वृत्तींतील हा फरक व्यायोगांत थोडा, डिमांत फार मोठ्या प्रमाणांत व समवकारांत डिमापेक्षां कमी प्रमाणांत झाला. पण समवकारांत चवथ्या वृत्तीस किंचित् किंचित् स्थान मिळाल्यानें विकास क्रमानें यास नंतरचे स्थान दिलें आहे.

२४ व्यायोगांत<sup>१३</sup> आरभटीस बरेंच महत्त्व आल्याचें वर सांगितलेंच आहे. प्रत्यक्ष युद्धांत स्त्री कशी आणावी असें वाटूनच कीं काय, ह्यांत युद्धांचें कारण स्त्री राहिली नाहीं. पण इतर स्त्री पात्रें थोडीं थोडीं घालण्यास आरंभ झाला. यांत भारतीय युद्धाप्रमाणें प्रत्यक्ष युद्ध सारखें दाखवीत गेल्यास—अठरा अठरा दिवस घडल्याचें दाखवीत गेल्यास—प्रेक्षकांची तें पहाण्याइतकी तयारीहि झाली नसल्यानें म्हणा, किंवा तीं करून दाखविणारे नट दमतील असें वाटल्यानें म्हणा, किंवा युद्धाचीं कारणं, तें होईल न होईल या बद्दलची शंका, आधींच दाखविण्याची शैली, अजून न आल्यानें म्हणा, किंवा युद्ध प्रिय असल्यामुळें तेवढेंच दाखविण्याचा उद्देश असल्यानें म्हणा, कथानक ऐतिहासिक पण एकाच दिवसांत झालेलें घेतलें जाऊं लागलें व नऊ उद्धत नायकांतील, मग ते नुसते दिव्य असोत किंवा राजे व दिव्य पुरुष असोत, प्रत्यक्ष युद्ध दाखविण्यास सुरुवात झाली. यांत संधि किती असावेत, हें भरतानें सांगितलें नाहीं. यांत हास्य व शृंगार रसास अजीबात फांटा मिळून वीर रसासच प्राधान्य आलें.

२५ युद्धप्रिय लोकांची वरील प्रकारच्या युद्धानेंहि तृप्ति न झाल्यानें डिम<sup>१४</sup> नांवाच्या रूपभेदांत युद्धास जास्त स्थान मिळालें. नायक नवांचे सोळा झाले व यांत यक्ष, राक्षस, प्रेत, पिशाच यांचाहि समावेश होऊं लागला. तसेंच युद्ध साध्या दांडपट्यानेच न करतां, यांत माया, इंद्रजाल इत्यादिकांचेहि खेळ करून दाखविण्यास सुरुवात झाली. कथा ऐतिहासिक पण बरीच मोठी घेऊन, तिची चार भागांत विभागणी करून ती चार अंकांत दाखविली जाऊं लागली. ह्याप्रमाणें यांत विमशाशिवाय सर्व संधि आले. यांतील युद्ध माया, इंद्रजाल यांच्या साहाय्यानें विशेष जोराचें होत असल्यानें यांतील नायक सर्व उद्धत असत व व्यायोगाप्रमाणेंच शृंगार व हास्य वगळून इतर रस व मुख्यतः रौद्र रस घातला जाऊं

लागला. नाट्यरचना या दृष्टीने यांत चार संधि येऊं लागले, हें झालेंच पण या शिवाय इतर काव्याहून नाट्यकाव्यास वैशिष्ट्य प्राप्त करून देणारी छत्तीस लक्षणेहि घालण्यास सुरुवात झाली. ह्याप्रमाणें नाट्यकाव्य ह्या दृष्टीनेहि ह्यास महत्त्व आलें.

२६ नाट्यकाव्यास आलेलें हें महत्त्व याच्यापुढील म्हणजे समवकार नांवाच्या रूपकभेदांत विशेष प्रकारें वाढलें. पात्रें कोणतीं आहेत, कथाभाग काय आहे, नाटकास आरंभ कोणत्या प्रसंगापासून होणार आहे, हें सांगितल्याशिवाय व नाटक पहाण्यास आलेल्या माणसांचीं मनें सुप्रसन्न केल्याशिवाय एकदम रूपाला सुरुवात करणें चूक आहे, असें वाटूनच कीं काय, आमुखाची योजना झाली. तसेंच नाटकांतील घालावयाचीं पद्ये अमुकच प्रकारचीं घालावीत असेंहि ठरून गेले. सर्व पद्यांत अनुष्टुप किंवा उष्णिक् ही वृत्ते पाठ्य म्हणण्यास सोईचीं असल्यानें यांचाच उपयोग केला जाऊं लागला. हीं वृत्ते सांगणारा श्लोक खालील प्रमाणें आहे.

उष्णिग्वानुष्टुग्वा वृत्तानि च यानि बन्धकटिलानि ।

तान्यत्र समवकारे कविभिः सम्यक्प्रयोज्यानि ॥<sup>११७</sup>

उद्घटनें ह्या श्लोकाचा अर्थ 'सम्यक् न योज्यानि' असा पाठ घेऊन हीं वृत्ते घालूं नयेत तर स्रग्धरादि मोठमोठालीं वृत्ते घालावीत असें सांगितलें आहे.<sup>११८</sup> कसेंहि असलें तरी या रूपांत वृत्ते घालण्याचांह नियम प्रचारांत आले. तसेंच अमुक अंकांत अमुकच संधि घालावा असेंहि ठरलें. शृंगार, विद्रव व कपट हीं प्रत्येकीं तीन तीन असतात. शृंगाराचे धर्म, अर्थ, काम यांस अनुसरून तीन भेद होतात. स्वाभाविक, दैवानें घडलेली व शत्रूंकडून झालेली अशीं तीन प्रकारचीं कपटें असतात व विद्रवाचे प्राकृतिक म्हणजे वाऱ्याच्या सोसाट्यानें, पर्जन्यातिशयानें अथवा अशाच प्रकारानें घडलेला, प्राण्यांकडून म्हणजे हत्ती वगैरे प्राणी मदोन्मत्त होऊन अंगावर आल्यानें झालेला व शत्रूमुळे झालेला असे तीन प्रकार होतात. या तिहीं पैकीं प्रत्येक अंकांत एकेक प्रकारें घडलेलें कपट, झालेली धांवपळ व एकाद्या कोणत्या तरी कारणानें घडलेला शृंगार घालून, एकंदर अंक तीन करीत. ह्यांत संधि किती असत हें भरतानें दिलें नाहीं, पण दशरूपकार यांत विमर्शाशिवाय सर्व संधि असत व त्यांपैकी पहिल्या अंकांत दोन संधि असत, असें म्हणतो. ह्यांत तीनहि प्रकारचे शृंगार असल्यानें, चारहि वृत्ति यांत येऊं लागल्या आणि कैशिकी वृत्तीची छटा येऊं लागून नाट्यकला पूर्णतेच्या स्वरूपांत येण्यास प्रारंभ झाला. ह्या भेदांतील

( ११६ ) भा. ना. १८-१०९, १२३ ( ११७ ) भा. ना. १८-१२२

( ११८ ) अ. ना. १८-१२२ टी. नैवप्रयोज्यानीत्युद्घटः। स्रग्धरादीन्येव प्रयोज्यानि ॥



विशेष लक्षांत ठेवण्यासारखी गोष्ट म्हणजे प्रत्येक अंक कितीवेळ चालावा याचेहि नियम ठरले गेले, ही होय. तीन अंकांतील पहिला अंक चार घटका, दुसरा चार घटका व तिसरा दोन घटकाच चालेल, इतकाच असूं लागला. दशरूपकारानें नाडिका याचा अर्थ दोन घटका असा केला आहे. पण भरतानें नाडिकेची व्याख्या

नाडीसंज्ञा ज्ञेया मानं कालस्य यन्मुहूर्ताधर्मः<sup>११९</sup> ।

अशी दिली आहे. व 'मुहूर्त घटिकाद्वयम्' असें कोशकार म्हणतो. तेव्हां नाडिका म्हणजे एक घटका असाच अर्थ घ्यावा असें वाटतें. दशरूपकारांचा पाठ कदाचित् चुकून पडला असावा. धर्निकेनें यांतील कथानक एका दिवसांतील असावें असें म्हटलें आहे, पण तो ही कल्पना कशावरून करतो, हें कळत नाहीं. शिवाय वरील सर्व प्रकारचीं कपटें, शृंगार व धांवपळी एकाच दिवसांतील कशा घडून आलेल्या असतील, तेंहि समजत नाहीं. तेव्हां हा काल-नियम इतिवृत्तास न लावतां नाट्य-कालास लावावा, असें वाटतें. या प्रकारांतील सांगावयाची एकच गोष्ट राहिली व ती म्हणजे आरंभवी वृत्तीस आरंभ झाल्यापासून उद्भूत नायकांस प्राधान्य मिळालें होतें, त्याऐवजीं यांत नायक प्रख्यात देव किंवा असुरच पण उदात्त येऊं लागला. यांत अजूनहि एकच फल व एकच नायक असण्याची पद्धत यावयाची मात्र शिल्लक राहिली.

२७ नाट्यवस्तु फार व्यापक न होण्यास वर राहिलेली उणीव भरून काढणें अत्यंत आवश्यक होतें व ती उणीव ह्याच्या पुढील रूपभेदांत भरून निघाली. यांत नायक मुख्य असा एकच घालून त्यांतील फलहि एकच असावें, असें ठरलें. तसेंच लढाया, मारामाऱ्या, दंगे, कुस्त्या, या रानटी गोष्टी रानटी माणसांस प्रिय असतात. पण त्या सुधारलेल्या सुशिक्षित माणसांस कशा रुचणार ! सर्वांचें सुख, सर्वांचें हित पहणें, खड्डापेक्षां बुद्धीला श्रेष्ठत्व देणें, ह्या गोष्टी जसजशी सुधारणा घडत जाते, तसतशा कृतींत येतात. लोकानुकरण करणारे नाटक मग या सुधारत्या जगानें कसें सुधारणार नाहीं ! लोकांचीं जसजशीं आपापसांतील भांडणें कमी होऊन त्यांस शांतता, स्थिरता येत चालली, तसतशी त्यांची ललित कलांकडे प्रवृत्ति होऊं लागली व सुखासमाधानां रहाणाऱ्या त्या ललित लोकांचे मन लढाई सारख्या कठोर गोष्टीपासून वळून शृंगारासारख्या ललित मृदु भावांकडे वळलें. लोकांच्या या वृत्तीनुसार त्यांच्याच पावलावर पाऊल ठेवणाऱ्या नाट्यकलेंतहि सुधारणा होऊन तीतून युद्ध, कपटें, धावाधांव, पळापळी, माया, इंद्रजाल, नगरावरोध, हाणामाऱ्या, यांस अजीवात फांटा मिळाला. इतकेंच नव्हे तर असल्या गोष्टी रंग-

( ११९ ) भा. ना. १८-११२ ( १२० ) द. ३-६६

( १२१ ) द. ३-६६ टी. प्रथमो द्वादश नालिकानिवृत्तेतिवृत्तप्रमाणः ॥

भूमीवर दाखविल्या जाऊं नयेत असे निर्वंध ठरले गेले.<sup>१२२</sup> वरील प्रवृत्तीमुळे अर्थातच उद्धत पुरुष, मग ते असुर असोत, की दिव्य असोत, जाऊन त्यांच्या ऐवजी विप्र<sup>१२३</sup>, वाणकू, अमात्य इत्यादि शांत स्वभावाचे, सुखीच नव्हत तर चैनी लोक नायक होऊं लागले. हे नायक झाल्यानं ऐतिहासिक वृत्त घालण्याची पद्धत जाऊन रोजच्या व्यवहारांतील पण काल्पनिक वृत्त घालण्याची पद्धत पडली व नाट्यकाव्यां तील रौद्रेरस जाऊन शृंगार रसास व पर्यायानें कैशिकी वृत्तीस प्राधान्य आलें. हीं नाटके सुरू झाल्यावर अर्थातच शृंगार कुलांगनेत दाखविण्यापेक्षां वेश्येंत जास्त चांगला दाखवितां येतो, म्हणून वेश्या ही नायिका घालण्यास सुरुवात झाली. कांहीं कांहीं प्रकरणांत-ह्या रूपकास प्रकरण म्हणत- वेश्या व कुलांगना दोघीहि दाखविल्या असत. कधीं नुसतीच वेश्या असे, तर कधीं नुसतीच कुलांगना असे<sup>१२४</sup>. रोजचीं वृत्ते दाखविणाऱ्या या रूपकांत एकदा काल्पनिक राजाचे वृत्त कां नसे, अशी शंका येणें शक्य आहे. पण त्याचें कारण असें वाटतें कीं ह्यांत वेश्योपचार असल्यानें तो राजाबरोबर दाखविणें इष्ट वाटलें नसावें. वेश्या व कुलांगना एकत्र कधींहि नसतात, ही गोष्ट लक्षांत घेऊन, या प्रकारांतहि त्या एकत्र न येण्याची शक्य तितकी खबरदारी घेतली जाई. पूर्वीच्या रूपकांत एकापासून सोळापर्यंत मुख्य पात्रें वाढत गेलीं होती, तीं यांत कमी होऊन फार फार तर पांच चारच मुख्य पात्रें घालू लागले.<sup>१२५</sup> त्या वेळपर्यंत 'नाट्यकाव्य' ह्याचा पूर्णपणें अभ्यास केला जाऊन अंक, विष्कंभक, प्रवेशक इत्यादि अर्थोपक्षेपक गोष्टी, आकाश-भाषित, जनान्तिक-कांहीं लोकांनींच एकाचें म्हणून ज्यांना ऐकूं जाऊं नये असें वाटत असेल त्यांच्या व आपल्या मध्ये त्रिपताक हात धरून बोलणें, अपवारित म्हणजे एका जवळच अगदीं हळूहळू बोलणें व आत्मगत म्हणजे स्वगतच प्रेक्षकांना ऐकूं जाईल असें, पण इतर पात्रें कोणी ऐकत नाहीत, असें समजून बोलणें, इत्यादि भाषणपद्धति, वस्तुसूचना, ती वाढवावी कशी, तिला अडथळा कसा करावा, बीजा-साठीं धडपड चाललेली कशी दाखवावी, प्राप्तीची आशा कशी दाखवावी, प्राप्ति होण्या-बद्दल निश्चय कसा दाखवावा व शेवटीं फलप्राप्ति कशी दाखवावी, इत्यादि वस्तुभागांत सांगितलेले सर्व नियम ह्या वेळीं हळूहळू पण संगतवार ठरले गेले. युद्धप्रमाणेंच उत्तान शृंगार, वखें फडणें, प्रवास, भोजन इत्यादि प्रकारहि दाखविणें बरोबर न वाटून तेहि प्रत्यक्ष न दाखविण्याचें ठरलें, तसेंच अंकास सुरुवात केव्हां करावी, त्यांत काय काय दाखवावें, पात्रें किती असावीत, किती काळ लोटलेला दाखवावा,

( १२२ ) भा. ना. १८-१९ ( १२३ ) भा. ना. १८-१६

( १२४ ) द. ३-४१ ( १२५ ) भा. ना. १८-८९

( १२६ ) भा. ना. २५-८६ ते ९८

वगेरे संबंधीहि ठोकळी नियम ठरले गेले. या नियमांसंबंधीची सर्व माहिती वस्तु-प्रकरणांत दिली असल्यामुळे इथें परत सांगण्याचें कारण नाही. नेव्हां त्या प्रकरणांत लिहिल्याप्रमाणें प्रकरणें लिहिलीं जाऊं लागलां, एवढेंच सांगितलें कीं पुरें, असें वाटतें. ज्याची भूमिका घेतली असेल, त्याप्रमाणें पोषाक, वेष, भाषा व चेष्टा जास्त प्रमाणांत करण्यासहि याच भेदांत सुरुवात झाली. सारांश ह्या प्रकरण नांवाच्या रूपभेदांत, नाटक जवळ जवळ पूर्णतेस गेलें व त्यास साहित्यशास्त्रांत बरेंच अग्र-स्थान मिळूं लागलें.

२८ ह्या पुढील व पूर्णतेस गेलेला शेवटचा रूपभेद म्हणजे नाटक हा होय. हा रूपभेद आपल्या गुणांनीं व पूर्णत्वानें इतका लोकप्रिय झाला कीं, याच प्रकारचीं रूपकें लिहिलीं जाऊं लागलीं व कोणत्याहि प्रकारचें रूप असलें, तरी तें नाटक याच नांवानें संबधिलें जाऊं लागलें. या नाटकाचें कथानर्क ऐतिहासिक असे व नायक राजा वा राजर्षि अथवा देव असे. हांतील मुख्य रस शाकुन्तलाप्रमाणें शृंगार अथवा महावीरचरित्राप्रमाणें वीर असे. प्रकरणाप्रमाणें यांतील मुख्य पात्रें चार किंवा पांचाहून जास्त नसत, पण नायक उदात्त असे. अभिनवगुप्ताचे आचार्य 'नाटकांत चारहि प्रकारचे नायक असले तरी हरकत नाही.' असें म्हणत.<sup>१२२</sup> यांत प्रकरणाप्रमाणेंच चारहि वृत्ति असून भाषा प्रौढ व पर्यें सरस व मधुर असत. प्रस्तावनेंत आमुख किंवा इतर वीथ्यंगांचा उपयोग केला जाई. यांत प्रकरणा-प्रमाणें पांच पासून दहापर्यंत अंक असत. यांत एकच मुख्य नायक, एकच नायिका व एकच फल असून तें प्राप्त करून घेण्यांत वेळोवेळीं निरनिगळ्या तऱ्हेनें आलेले अडथळे व ते दूर करण्यांत झालेलें साह्य, या गोष्टी दाखविल्या जात व जरूर असे स्त्री पुरुष घातले जात. यांतील भाषा प्रत्येक पात्रास अनुरूप अशी असे. यांत चारहि वृत्तींचा योग्य मिलाफ केलेला असून शेवटील संबंधीत अद्भुत रस घातलेला असे. याचा आरंभ प्रस्तावनेच्या आधीं नान्दीनें होऊन, नायकाला फल-प्राप्ति झाल्यावर शेवट भरतवाक्यांत होई. सारांश यांत भाषा या रूपांत सुरू झालेलें नाट्यकाव्य व नट दृष्टीनें होणारा अभिनय हळूहळू सुधारतां सुधारतां इतका सुधारला कीं, दशावस्थेंतून गेलेल्या ह्या नाट्यकाव्यांत कोणत्याहि तऱ्हेचें न्यून म्हणून राहिलें नाही. नाट्यकाव्य, नाट्य, वस्तु, अभिनय, इत्यादि बाबतींत हा रूपभेद इतका सुधारला कीं, त्याचें इतक्या थोडक्यांत वर्णन करणें तर राहोच पण नुसती कल्पना देणेंहि अशक्य आहे, म्हणून त्याच्या अंगांचें कांहीं

( १२४ ) भा. ना. २२-२७९ ते २८३ ( १२८ ) भा. ना. १८-१०

( १२९ ) अ. ना. १८-१० टी. चत्वारोऽपि धीरोद्वात्तादयो नायका गृह्यंत

इत्युपाध्यायाः ।

तरी वर्णन करीत न बसतां, 'हें सर्वप्रकारें पूर्ण होतें' एवढेंच म्हणून पुढील वर्णनास लागूं.

२९ एकंदर रूपांची वाढ कशी होत गेली व त्याच्या दहा अवस्थांवरून त्याचे दहा प्रकार कसे झाले, ह्या प्रत्येक अवस्थेंत कसकशी सुधारणा होत गेली, इत्यादि गोष्टी मागील विवेचनावरून ध्यानांत येतील. तसेंच वरील सर्व प्रकारांवरून व त्यांच्या वर्णनावरून या जातीचे बरेचसे ग्रंथ भरताच्या आधीच होऊन गेले असावेत, असेंहि लक्षांत आल्याशिवाय रहाणार नाही. कारण प्रत्येक शास्त्र निर्माण होण्यापूर्वी त्या शास्त्राचे नियम ठरविण्यास कारणीभूत होणारी उदाहरणें आधीं अस्तित्वांत यावीं लागतात, असा सर्व सामान्य नियम आहे. भरताच्या पूर्वीच हे सर्व प्रकार असतील, असें म्हणण्यास दुसरा आधार म्हणजे कोहलाचा दशरूपावरील ग्रंथ हा होय. कारण अभिनवगुप्तानें ह्या अध्यायावर व इतर टीका करतांना कोहलाच्या श्लोकांपैकीं कांहीं श्लोक आधारभूत दिले आहेत. शिवाय प्रत्यक्ष भरतानेंहि 'शेषं प्रस्तार तंत्रेण कोहलः कथयिष्यति' असें म्हटलें आहे. कोहलाचा दशरूपावरील ग्रंथ तेव्हां प्रचलित असल्यानेंच, भरतानें रूप शब्दाची व्याख्या केली नसावी. तसेंच ह्या रूपांचेहि जितकें विस्तृत पाहिजे तितकें वर्णन केलें नसावें. पूर्वीच्या शास्त्रकारांनीं तत्कालीन रूपकें पाहून या दहा रूपकांचे जरी नियम ठरविले असले, तरी वाढत्या कलेस मर्यादा घालणें अशक्य असल्यानें, ह्या दशरूपांत निरनिराळे फेर करून, वेळीं त्यांचा एकमेकांत संकर करूनहि रूपें लिहिलीं गेलीं. ह्या नियमबाह्य रूपांचें निरीक्षण करून त्यांस नियमांगत करण्याकरतां, त्यांचे अठरा भाग पाडून वरील रूपांहून तीं निराळीं ओळखण्या करितां त्यांस उपरूपक असें नांव दिलें गेलें असावें. अभिनवगुप्ताच्या सांगण्यावरून तर त्रोटक सट्टक, रासक, शिल्पक इत्यादि उपरूपकांचाहि कोहलाच्या ग्रंथांत उल्लेख असावा, असें वाटतें. पण हीं उपरूपकें इतकीं लोकप्रिय न झाल्यानें भरतानें नाटिकेशिवाय इतर उपरूपकांचें वर्णन दिलें नाही. पण त्यास नाटिकेशिवाय दुसरीं उपरूपकें माहीत होती, यास भरताचाच खालील श्लोक आधार म्हणून देतां येईल.

कस्यचित्त्वथ कालस्य शिल्पकं ग्राम्यधर्मकम् ।

ऋषीणां व्यंगकरणं कुर्वीद्गर्गहसंश्रयम् ॥

( १३० ) भा. ना. १८-७, २६, १०४ इ. वरील टीका.

( १३१ ) भा. ना. ३७-३०

( १३२ ) अ. ना. १८-३ टी

( १३३ ) भा. ना. ३६-१८

यांत शिल्पक नांवाच्या उपरूपकाचा स्पष्टच उल्लेख केलेला आढळतो. असो आतां भरतानें नाटिके बद्दलची काय माहिती दिली आहे तें पाहूं.

३० नाटिकेची<sup>१३४</sup> रचना प्रकरण व नाटक या दोहोंतून कांहीं कांहीं विशेष गोष्टी घेऊन झाली आहे. यांतील कथाभाग नाटकाप्रमाणें पूर्णपणें ऐतिहासिकहि नसतो अथवा प्रकरणाप्रमाणें सर्वथैव काल्पनिकहि नसतो, तर या कथाभागांत दोहोंचेंहि मिश्रण असतें. यांतील नायक दिव्य नसतो, पण अगदींच विप्र, वाणिक याप्रमाणें सामान्यहि नसतो, तर राजा असून तो उत्तम व योग्य अमात्य लाभल्यामुळें चैनीत काल घालविणारा, कलांत चतुर, रूपगुणसंपन्न असा धीरललित असतो. यांतील मुख्य रस शृंगार असतो व त्यांत कैशिकी वृत्ति सर्व भेदांसहित असते. यांत दोन नायिका असतात. पैकी एक प्रगल्भा असून दुसरी मुग्धा-नुक-तीच तारुण्यांत प्रवेश केलेली-असते. त्यांत राजाचें सर्व व्यवहार दुसरीस प्राप्त करून तिची मर्जी संपादण्याकडे व पहिलीला स्त्रीस्वभावानुसार आलेला क्रोध दूर करून तिला अनुकूल करून घेण्याकडे असतात. ह्याचाहि शेवट संस्कृत नाटकांतील पद्मतीप्रमाणें गोड होऊन शेवटीं राजास नूतन वधूची प्राप्ति दाखविलेली असते. ह्या उपरूपकांत धीरललित राजाचें मिश्र चरित्र, नूतन वधू प्राप्त करून घेण्याची खटपट, त्या खटपटींत पट्टाणीचा दिसून येणारा धुसफुसाट, इतर राण्यांचा जळफळाट, विदूषका सारख्या नर्मसचिवाचे नूतन विवाह घडवून येण्याकरितां चाललेले प्रयत्न, कर्तव्य व प्रेम यांच्या कात्रींत सापडल्यामुळें राजाची होणारी ओढाताण, इत्यादि मनोरंजक गोष्टींमुळें उपरूपक असतां हि, या नाटिकेलाच नाटकाचे खालोखाल मान मिळूं लागला.

३१ नाटिकेशिवाय बाकीच्या उपरूपकांचें म्हणजे त्रोटक, गोष्टी, सट्टक, नाट्य, मोटक, प्रस्थानक, उल्लास्य, काव्य, प्रेक्षण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश आणि भाणिका, यांचें साहित्य-दर्पणकारानें वर्णन देऊन श्रीगदित, विलासिका आणि प्रकरणिका सोडून इतर उपरूपकांच्या उदाहरण-ग्रंथांचीं नांवेहि दिलीं आहेत. पण हे सारे ग्रंथ उपलब्ध नसल्यानें व उपलब्ध असलेलेहि घेचसे ग्रंथ मागें पडले असल्यानें, त्यांचा इथें विचार केला नाही. हे ग्रंथ नाट्यकलेच्या उत्कर्षाचे दिवसांत लिहिलेले नसून, संस्कृत नाट्यकलेच्या न्हास कालीं लिहिलेले असल्यानें पुष्कळशा संस्कृत नाटकांप्रमाणेंच हे भरतानें किंवा इतर ग्रंथकारांनीं सांगितलेल्या नियमांचे निर्जीव अनु-

शिर

नि	नि	ॐ
ध	निः	
प	धे	
म	पं	
ग	म	
रि	गां	
सा	अ	

कण्ठ

नि	नि	ॐ
ध	नि	
प	धे	
म	पं	
ग	म	
रि	गां	
सा	अ	

उर

नि	नि	ॐ
ध	नि	
प	धे	
म	पं	
ग	म	
रि	गां	
सा	अ	

(स्वराकृति)



करण करणारे आहेत, असें बऱ्याच विद्वानांचें मत आहे व म्हणूनच या ग्रंथांवरून पूर्वीच्या रूपभेदांची बरोबर कल्पना येत नाही.

३२ या प्रकरणांत मराठी नाटकांपैकी उदाहरणें न देण्याचें कारण असें आहे कीं, सध्यां रंगभूमीवर जीं मराठी नाटके येतात, तीं बहुशः संस्कृत नाटकांचें अनुकरण करणारीं नसून इंग्रजी नाटकांची नकल करणारीं असतात. फक्त पुष्कळशा नाटकांचा शेवट गोड करण्याची पद्धति मात्र संस्कृत नाटकांच्या नियमास अनुसरून असते, पण हीहि पद्धत हळूहळू नष्ट होत चालली आहे. नवीन होतकरू नाटककारांनीं इंग्रजी नाट्यशास्त्रावरच भारतीय नाट्यशास्त्राकडे लक्ष पुरविल्यास, त्यांना आपलीं नाटके अधिक लोकप्रिय व अधिक भारतीय स्वरूपाचीं करतां येतील, असें वाटतें.



## प्रकरण ११ वें.

.....

### पूर्वरंग.

~~~~~

यस्माद्भक्ते प्रयोगोऽयं पूर्वमेव प्रयुज्यते ।

तस्मादयं पूर्वरङ्गो विज्ञेयो द्विजसत्तमाः<sup>१</sup> ॥

१ संस्कृत नाट्यकला मूळांत धार्मिक विधींतून निघालेली असो, लौकिक मनोरंजक खेळांतून काढलेली असो किंवा परकीयांच्यापासून उचललेली असो, इच्या उत्पत्तिबिद्दल जरी मतभेद असला, तरी इची जोपासना सनातन आर्यधर्मीयांच्याच घरीं सर्वथैव झाल्यानें इचे पुढील संस्कार आर्यधर्माला अनुसरूनच झालेले आहेत, यांत मुळीच शंका नाही आणि म्हणूनच ज्या घरांत इचें वास्तव्य असावयाचें, त्या घराच्या बांधणीपासूनच नव्हे तर त्या घराच्या आंखणी मोजणीपासून तहत तें पूर्ण झाल्यावर त्याची रंगशांति करीपर्यंतचा सर्व प्रयोग धार्मिक विधीस अनुसरूनच आहे. त्याचप्रमाणें इचें प्रत्यक्ष दर्शन व्हावयाच्या आधींही थोडासा धार्मिक विधि करावयास भरतानें सांगितलें आहे. या विधीचेंच नांव पूर्वरंग होय.

२ भारतीय लोक स्वभावतःच धार्मिक असल्यानें त्यांच्या सर्व कृत्यांचा आरंभ ईश्वरास स्मरून होतो व सरते शेवटीं तीं त्यालाच अर्पण केलीं जातात. वैदिक ब्राह्मण तर आपल्या वेदपाठाच्या आरंभी व शेवटीं हरिः ॐ म्हणतच असतात, पण सामान्य गाडीवालाही आपली गाडी जोडून तिच्यावर बसण्यापूर्वी तिला नमस्कार करूनच ती हांकतो. व्यापारी आपल्या पहिल्या भवानीच्या वेळीं देवाचें नांव घेतोच पण चोरही चोरी करावयास निघतांना कार्तवीर्याचें स्मरण करण्यास चुकत नही. देवाचें स्मरण कोणत्याहि कार्याच्या आरंभी करण्याची पूर्वी इतकी चाल होती कीं, कुणाला बोटभर चिठी पाठवावयाची असल्यास तिच्या आरंभी 'श्री' लिहून ती देवार्पण केलेली नसल्यास तिच्यांतील मजकूर अशुभ आहे, असें वाचणारा तत्काल समजत असे. अशी समजूत असतांना आपल्या आरंभिलेल्या कार्यांत विघ्न येऊं नये, म्हणून नटलोकानींही नाट्यदर्शनापूर्वी विघ्ननिवर्हण म्हणून कांहीं प्रयोग केला, तर त्यांत आश्चर्य काय ! आज पाश्चात्य विद्येच्या प्रभावानें आपला अज्ञाना-

धकार नष्ट होऊन ईश्वर वंगेरे सर्व झूट आहे, ईश्वराला गंधपुष्प वाहणें रानटीपणाचें लक्षण-असंस्कृतपणाचें लक्षण-आहे, ईश्वराचें नामस्मरण करून त्याची पूजा अर्चा करून फलप्राप्ति होत नसते तर 'साहसे श्रीः प्रतिवसति' ह्या वचना प्रमाणें उद्योग व सत्यान्वेषण करणारी तार्किक बुद्धि खरी ईश्वरी सर्वसत्ताधारिणी आहे, इत्यादि गोष्टी मनःश्रुंत ज्ञानदीपाच्या प्रकाशानें स्पष्टपणें दिसत असल्यानें व सुदैवानें म्हणा अथवा बुद्धेवानें म्हणा, त्या मनाला पटत जाऊन आपली पूर्वीची श्रद्धालु धार्मिक वेडी समजूत दूर होत असली, तरी अजूनहि आपण तिला अगदींच पारखे झालेलीं नाहीं. कारण आजहि प्रत्यक्ष नाटकांत पूर्वरंगच तर काय, पण एकादें नांदीचें पद नसलें, तरी सुद्धां रंगभूमीवर खेळ होण्यापूर्वी धूप जाळणें, नारळ फोडणें, फुलें उधळणें इत्यादि गोष्टी दिसून येतातच. चोहोंकडून त्याज्य त्याज्य म्हटली जाणारी ही धार्मिक प्रवृत्ति किती दृढमूल होऊन बसली आहे, याचें बरील उदाहरण द्यायला आहे तेव्हां इतकी दृढमूल होऊन बसलेली ही पद्धति आपल्या भरभराटीच्या दिवसांत कोणत्या स्वरूपाची असेल, याची कल्पना घेण्याकरितां, आपण तिच्या नाट्यकलेंतील स्वरूपाचें थोडक्यांत परिशिलन करूं.

३ पूर्वरंग ह्या शब्दाचा सरुद्धर्शनी 'पूर्वाश्रमोऽरंगः' असा विग्रह करावासा वाटतो व श्रीहर्ष नांवाच्या नाट्यशास्त्रावरील टीकाकारानें याचा असाच विग्रह केला आहे. तो पुढें म्हणतो.

दृष्टा येऽतस्थार्थे नाट्ये रंगाय पादभंगाः स्युः ।

पूर्वं त एव यस्मिन्शुद्धाः स्युः पूर्वरंगोऽस्तौ ॥

ह्या श्लोकांत त्यानें रंग या शब्दाचा अर्थ गायन नर्तन व वादन असा केला आहे आणि अनुकरणात्मक नाट्यांत जीं पावलें गान, नृत्य, वाद्य यांस अनुसरून टाकावयाचीं असतात, तीं कोणाचेंही अनुकरण करावयाचें नसतां, ज्यांत टाकलीं जातात, तो पूर्वरंग असा अर्थ केला आहे. पण अभिनवगुप्त हा अर्थ मान्य करीत नाहीं. तो म्हणतो 'रंगे पूर्वः पूर्वरंगः' म्हणजे रंगभूमीवर नाटक करून दाखविण्या-पूर्वी जो प्रकार केला जातो तो पूर्वरंग होय व शिरोभागी दिलेल्या भरताच्या श्लोका-वरूनहि अभिनवगुप्ताचाच अर्थ बरोबर वाटतो.

४ या पूर्वरंगाचे, पडद्याच्या आंत होणारा व पडद्याचे बाहेर होणारा, असे भरतानें दोन भाग केले आहेत. "नाटक पहाण्यासाठीं अत्यंत अधीर झालेल्या प्रेक्षकांस पडद्याआडून कां हेईना, पण नुसता सूर जरी ऐकूं आला, तरी देखील थोडेंसे समाधान होतें व सर्वत्र शांतता होते. त्यास अनुसरून पूर्वकालींहे पुढें होणारे नाटक पहाण्यासाठीं प्रेक्षकांस तयार करण्याकरतांच कीं काय, कांहीं विधि पड्या-

आडच केले जात. या विधीचे पुढीलप्रमाणें आठ विभाग करीत. प्रत्याहार, अवतरण, आरंभ, आश्रावणा, वक्त्रपाणि, परिघटना, संस्वदना, आणि आसारित.

( १ ) आजकालच्या रंगभूमीवर पेटी वाजविणारे लोक रंगभूमीच्या समोर खाली बसतात, अथवा कांहीं दिवसांपूर्वी ते पडद्याच्या आड पण कक्ष्येंत अथवा Wings मध्ये बसत असत. पण प्राचीन काळी ह्यांची बसण्याची तऱ्हा या दोन्ही प्रकारांहून भिन्न होती. ते पूर्वी नेपथ्य भूमीतून रंगभूमीवर येण्यासाठीं जीं दोन दारें असत, ह्या दोनही दारांच्या मधल्या जागेत बसत असत. ह्या गायक वादक लोकांस कुतप ही संज्ञा असे, अभिनवगुप्तानें कुतप याचा अर्थ 'कुं रंगं तपाति उज्वलयति इति कुतपः गायकवादकसमूहः' असा केला आहे.<sup>९</sup> ह्या कुतपाचे तत व अवनद्ध असे दोम भेद असत.<sup>१</sup> तत म्हणजे तंतुवाये वाजविणारे लोक व अवनद्ध म्हणजे चर्मवेष्टित वायें वाजविणारे लोक. हे प्रेक्षकांकडे तोंड करून बसत. यांत मृदंग वाजविणारा मधो मध, त्याच्या उजव्या बाजूस चौघड्यासारखें पणव वाय वाजविणारा, व डाव्या बाजूस तबल्या डग्ग्यासारखें दर्दुर वाजविणारा. यांच्या डाव्या-बाजूस उत्तरेकडे तोंड करून गायक, गायकाच्या डाव्या बाजूस वीणा वाजविणारा व उजव्या बाजूस पांवा अथवा अलगुज वाजविणारा व समोरच्या बाजूस गायकाकडे तोंड करून गायिका व तिच्या दोन्ही बाजूस झांजा वाजविणारे बसत. पडद्याच्या आड व दोन्ही दारांच्यामध्ये याप्रमाणें कुतपाची मांडणी करणें यास प्रत्याहार म्हणतात.<sup>१०</sup>

( २ ) ही मांडणी झाली कीं गायक व गायिका मिळून एकदम सातही स्वर आगेह व अवरोह करून म्हणत. या स्वर मिळविण्याचे क्रियेस 'अवतरण' असें म्हटलें आहे. भरतकृत अवतरणाची व्याख्या 'गायकानां निवेशनम्' अशी आहे<sup>११</sup> व येथें निवेशन याचा अर्थ अभिनवगुप्तानें 'सप्तस्वरपरिग्रहावतरणम्' म्हणजे सातही स्वर चढविणें व उतरविणें, असा केला आहे.<sup>१२</sup>

( ३ ) स्वर मिळविले म्हणजे निरनिराळ्या स्वरांचे आलाप घेऊन गाणें सुरू होई. ह्या आलापगानासच परिगीत म्हणत व ह्या क्रियेचा आरंभ हाच पूर्व-रंगांतील आरंभ म्हटला जाई.

( ६ ) म. ना. ५-९, १०

( ७ ) भा. ना. ३४-गद्य पृ. ४२९, १२, २

( ८ ) अ. ना. २८-४ टी.

( ९ ) भा. ना. ३४-गद्य पृ. ४२९

( १० ) भा. ना. ५-११

( ११ ) भा. ना. ५-१७

( १२ ) अ. ना. ५-१७

( १३ ) अ. ना. ५-१८ टी.

( १४ ) भा. ना. ५-१८

( ४ ) चवथा विधि म्हणजे आश्रावणा. ताल देणारी निरनिराळीं सर्व वाद्यें मिळविणें, याचें नांव आश्रावणा.

( ५ ) हीं तालवाद्यें मिळवून झालीं म्हणजे त्यांतून निरनिराळे बोल काढणें यास वक्रपाणि असें म्हणत असत. अभिनवगुप्त म्हणतो 'वक्त्रे प्रारंभे हस्तांगुलि-  
व्यापारः वक्रपाणिः'

( ६ ) याच प्रमाणें तारा पिळून तंतुवाद्येंहि त्याच स्वरांत मिळविणें, यास परिघट्टना म्हणत.

( ७ ) गायकाचे स्वर, तालवाद्यें, आणि तंतुवाद्यें याप्रमाणें निरनिराळीं मिळ-  
वून झालीं, म्हणजे या सगळ्यांचे सूर एकत्र जुळले आहेत कीं नाहीं, हें पहाणें  
आणि नसल्यास ते एकत्र करून घेणें, यास संस्वर्दना म्हणतात. या शब्दाबद्दल  
नाट्यशास्त्रांत संखोटना, संस्वोदना, संस्वटेना असे निरनिराळे पाठ सांपडतात. पण  
या सर्वांपैकीं संस्वदना हाच पाठ '( प्रेक्षकांनीं ) आनंद घेणें ' या अर्थी असल्यानें  
वर घेतला आहे.

( ८ ) वर सांगितल्याप्रमाणें गाणाऱ्याचा आवाज, ताल वाजविणाऱ्याचे  
बोल आणि तारा छेडणाऱ्यांचे स्वर एक झाल्यानंतर जी क्रिया करावयाची असते,  
तिला मार्गासरित किंवा आसारित हें नांव आहे. पुढील गीतविधीकडे लोंकर  
लोंकर नेणारी म्हणून इचें नांव आसारित असें पडलें असावें. ही क्रिया नुसत्या  
तालवाद्यावरच करावयाची असते तालाचे ज्येष्ठ म्हणजे अत्यंत सावकाश, कनिष्ठ  
म्हणजे अति जलद व मध्य म्हणजे फार सावकाश नाहीं व फार जलद नाहीं, असे  
तीन भेद त्यास लागणाऱ्या वेळावरून केले जातात. आणि या तिन्ही प्रकारांनीं  
तालवाद्यावर ताल वाजविणें यास आसारित म्हणतात.

इतके विधि झाले म्हणजे पडदा दूर होत असतां गीतविधीस सुरुवात होई.  
एकाद्या देवतेचें स्तुतिपर पद्य किंवा गीत म्हणणें, हा गीतविधि.<sup>२४</sup>

५. ह्या ठिकाणीं पूर्वीचा पडदा व आतांचा पडदा यांतील भेद सांगणें  
अप्रासंगिक होणार नाहीं. हल्लींचे पडदे चात्यांच्या आधारावर ओढावयाचे म्हणण्या-

( १५ ) अ. ना. ५-१८ टी.

( १६ ) अ. ना. ५-२९ टी

( १७ ) अ. ना. ५-१९ टी.

( १८ ) अ. ना. ५-२० टी.

( १९ ) भा. ना. ५-४७

( २० ) भा. ना. ५-१०

( २१ ) अ. ना. ५-२० टी.

( २२ ) भा. ना. ५-२०, २१

( २३ ) भा. ना. ५-१०

( २४ ) भा. ना. ५-१२ ( पा. भे. विद्याश्रयै जवनिकां ) अ. ना.

पेक्षा गुंडाळून वर न्यावयाचे असतात. पण पूर्वी याप्रमाणे पडदे गुंडाळीत नसत, तर ललितकलादर्शक कंपर्नात दर्शनी पडद्याचे मधोमध ज्याप्रमाणे दोन भाग केलेले असतात त्याप्रमाणे त्याचे दोन भाग केलेले असून, ते दोन्ही बाजूस सारीत असत. पडद्याआड होणारा वर सांगतलेला हा विधि पूर्व्रंगांत घालण्याची जरूरी काय व प्रेक्षक आल्यानंतरच गायकवादकांनी आपआपली जमवाजमव करून उगाच वेळ घालविण्याचें कारण काय, अशी शंका येण्याचा संभव आहे व तिला भरतानें उत्तरेंहि दिली आहेत. पूर्व्रंगांत पडद्याआड होणारा विधि ठेवण्याचें एक कारण भरतानें खालील आख्यायिकेसह सांगितलें आहे.

६. ऐकदां देवदानवांच्या संभेत नारदानें निगीत म्हणजे गाण्या-शिवाय तालवाद्यांचे बोल तसेच तंतुवाद्यांचे स्वर काढले. तें ऐकून दानव व देव दोघेहि संतुष्ट झाले. हें निगीत झाल्यावर त्यानें देवांच्या स्तुतिपर असें गायन केलें. तें गान ऐकल्याबरोबर दैत्य साहजिकच क्रुद्ध झाले व आपली प्रत्यक्ष स्तुति होणें शक्य नाहीं, असें समजून त्यांनीं हें अर्थरहित गान तरी आपल्या ताब्यांत ठेवावें, असा विचार करून त्याची देवांजवळ मागणी केली. आपपरभाव, ईर्ष्या, शत्रूचा उत्कर्ष सहन न होणें, त्याला प्रिय असेल तें मिळूं न देणें, असले क्षुद्र भाव कोणास सुटले आहेत ! देवांनाहि साहजिकपणेंच आपली विद्या दुसऱ्यांचे हातीं जाण्यापेक्षां नष्ट झालेली बरी, असें वाटून त्यांनीं नारदांस तसें करण्यास सांगितलें. कळ लावणाऱ्यांना प्रत्येकांतील गुणदोष, त्यांच्यांत द्वेषामि पेटविण्याच्या युक्त्या जितक्या ठारक असतात, तितक्याच आपलें काम कसें साधावें, दुसऱ्यास आंढळा देऊन त्याजवळून कोहळा कसा काढावा, इत्यादि गोष्टीहि त्यांस येत असतात. मग तिन्ही लोकांत संचार करून राईशिवायहि पर्वत करणाऱ्या, लोकां-तील भांडणें पाहण्यांत ब्रह्मानंद वाटणाऱ्या नारदांची गोष्ट काय सांगावी ! त्यानें तेवढ्या निगीतावरच दैत्य संतुष्ट राहून आपल्याला देवांची मनतोक्त स्तुति करण्याची मुभा मिळत असल्याचें पाहून, देवांची समजूत घालून ते शब्दरहित असलेलें व देवांची स्तुति करण्यास आधीं सूर जमविण्याकरितां म्हणून लागणारें गान मोठ्या मेहरबानीनें दैत्यांना बहाल केलें व भोळे भावडे दैत्य त्यावरच खुष झाले. रंगपीठांत दैत्यांनीं भांडूं नये, म्हणून त्यांना बहाल केलेलें हें निगीत पूर्व्रंगाचा एक भाग म्हणून ठरविलें गेलें व याप्रमाणें त्याला पूर्व्रंगांत स्थान मिळालें. या निगीतास बहिर्गीत, बहुगीत आणि निर्गीत अशीं आणखी नांवें आहेत. हीं नांवें पडण्याचीं कारणें भरतानें खालीलप्रमाणें दिलीं आहेत:-देवांनीं हें गीत तुच्छतेनें

दैत्यांच्या तोंडावर फेंकले म्हणून यास निर्गति<sup>१</sup> किंवा बहिर्गति<sup>२</sup> म्हणतात. तसेंच दैत्यांनीं तें आम्हांला हवें म्हटल्याबरोबर, तें दुसऱ्यांनीं मागितलें म्हणून त्याच्याविषयीं देवांना इतका बहुमान वाटूं लागला म्हणून त्यास बँडुगीत म्हणतात. भरतानें दिलेलीं ही आख्यायिका खरी कीं खोटी देवदैत्यांत भांडणें झालीं होतीं कीं नाहीं, देव व दैत्य या शब्दावरून एकाया जातीचे भारतवर्षीय लोक ध्यावयाचे कीं काय, हे वादाचे प्रश्न आहेत. त्यांत सध्यां पडण्याचें कारण नाहीं. या कारणांशिवाय हें गीत पूर्वरंगांत घेण्याचें भरतानें दुसरे एक कारण सांगितलें आहे व तें बरेंचसें सार्थ व युक्त आहे, असें वाटतें. तें कारण म्हणजे संस्कृत पद्यें हीं स्त्री, बाल, मूर्ख, ह्या सर्वच लोकांना समजत नाहींत, त्यामुळे त्यांना त्या पदांच्या अर्थापेक्षां वाय वाजूं लागलें—सुरांत वाजूं लागलें कीं मजा वाटते व म्हणून ह्या लोकांना संतुष्ट करण्याकरितां पूर्वरंगांत हीं वाद्यें मिळविण्यास व वाजविण्यास सांगितलें आहे. आतां पूर्वरंगाकडे वळूं.

७ गीतविधींत ज्या देवतेची स्तुति करावयाची असते, ती बहुधा शिव असते. गीतांच्या भद्रक इत्यादि ज्या जाति असतील, त्यांतून एका जातीनें गीताचा आरंभ करावा. भद्रकाचे जे अनेक भेद आहेत अथवा इतर गीतांचे जे अनेक भेद आहेत ते कळण्यास संगीतशास्त्राचा अभ्यास करावयास पाहिजे; पण भद्रकाची कल्पना घेण्यास भरतानें दिलेलें उदाहरण देऊं. नाट्यशास्त्राच्या एक-तिसाव्या अध्यायांत एका लहानशा भद्रकाचें भरतानें पुढीलप्रमाणें उदाहरण दिलें आहे. “देवं विमलं प्रणतार्तिहरं मायाधारं मायारूपं जटिलं नमामि शिवं शिरसा ” यावरून भद्रक म्हणजे वृत्तचक्र नसलेल्या परंतु तालचक्र असलेल्या गानयोग्य अक्षरांचा समूह, असें वाटतें.

८ ह्या गीताचा प्रयोग होत असतांना पडदा उघडला, म्हणजे वर्धमान नांवाचा विधि करावयास सांगितला आहे.<sup>३१</sup> पडदा उघडल्यानंतर पूर्व रंगाचा जो विधि करावयाचा असतो त्याचे शुद्ध व चित्र असे दोन भेद केले आहेत.<sup>३३</sup> ह्या दोन भेदांत फरक इतकाच कीं, शुद्ध पूर्वरंगांत वर्धमानाचा प्रयोग गीतविधींतच करावयाचा असतो, व चित्र पूर्वरंगांत तो वर्धमानाचा प्रयोग गीतांत करावयाचा नसून, नान्दी म्हटली जात असतांना तिच्या प्रत्येक

( २६ ) भा. ना. ५-४२

( २७ ) भा. ना. ५-४४

( २८ ) भा. ना. ५-४२

( २९ ) भा. ना. ३४-१९९ व त्या पूर्वीचें गद्य

( ३० ) भा. ना. ५-१२

( ३१ ) भा. ना. ३१ पृ. ३४९ गद्य.

( ३२ ) भा. ना. ५-१३

( ३३ ) भा. ना. ४-२५३

दोन चरणांमध्ये करावयाचा असतो. वर्धमानाची व्याख्या भरतानें पुढील-  
प्रमाणें दिली आहे.

कलानां वृद्धिमासाय त्वक्षराणां च वर्धनात् ।

वर्धनान्तर्तकीनां च वर्धमानकमुच्यते ॥

म्हणजे तालाचा वेळ वाढवून त्याचबरोबर गीताक्षरंहि वाढवावीत व ही वाढ-  
विल्यावर त्याच प्रमाणांत नर्तकींची संख्या वाढवावी.

९ हा विधि पुढीलप्रमाणें करावयाचा असतो. तिन्ही प्रकारच्या आसा-  
रितांचा प्रयोग झाला, म्हणजे नर्तकीनें उपोहन म्हणून, तंतुवाद्य वाजत असतां प्रवेश  
करावा. उपोहन म्हणजे रागांचे स्वर समजून येणारें नुसतें शुष्क अक्षरगान होय.<sup>३५</sup>  
कोणचोहि पद म्हणावयाचें पूवा प्राचीनकाळीं व अजूनहि उत्तम गवई या प्रकारचें  
गान करीत असतात. मालविकाग्निमित्रांतहि मालविकेनें गायन म्हणून दाखविण्याचे  
आधीं जें उपगान केलें म्हणून म्हटलें आहे, तें हेंच होय.<sup>३६</sup> हीं नर्तकी उपोहन  
करून निरनिराळ्या करणांनीं नर्तन करूं लागली, म्हणजे तिच्या नृत्याबरोबरच वाद्यहि  
वाजवावें व त्या वाद्याला अनुसरून हिनें चारींचा प्रयोग करावा, असा नियम आहे.  
प्रवेश करितांना नर्तकीनें वैशाखरेचित करण करून समपाद चारींचा प्रयोग  
करावा व ओंजळींत फुलें घेऊन रंगमंडपांत यावें. नंतर फुलें उधळून रंगपीठा-  
भोंवतीं फिरून देवतांना नमस्कार करावा व जो गीतपाद म्हटला गेला असेल,  
त्याचा अभिनय करून दाखवावा. नर्तकी अभिनय करूं लागली, कीं वाद्य वाजवूं  
नये. याप्रमाणें प्रत्येक चरणांतील तालाचा काल व अक्षरें क्रमानें वाढवात जावी  
व चरण म्हटला गेल्यावर जितका चरण म्हटला गेला असेल, तितक्या नर्तकीनीं  
नर्तन करून जावें. उदाहरणार्थ चवथा चरण म्हटला गेला कीं चार नर्तकीनीं यावें.  
याप्रमाणें वर्धमानासह गीतविधि करावा.

१० शुद्ध पूर्वरंगांतील याप्रमाणें गीतविधि झाला, म्हणजे त्याचे पुढील विधि  
उत्थापन विधि होय. हासि आरंभ उत्थापनां ध्रुवेनें होई. ह्या ध्रुवेचा प्रत्येक चरण  
अकरा अक्षरांचा असून, त्यांत पहिलें, दुसरें, चवथें, आठवें आणि अकरावें हीं  
अक्षरें गुरु असत. ह्या जातीच्या ध्रुवावृत्तास विश्लोक असें नांव आहे.<sup>३७</sup> येथून

( ३४ ) भा. ना. ३१-१३०

( ३५ ) भा. ना. ३१-१३०

( ३६ ) का. मा अं. २ पृ. २७

( ३७ ) भा. ना. ४-२५६ ते २६१

( ३८ ) भा. ना. ४-२५७ ( पा. मे. वैशाखरेचितेनेहसमपादानुचारिणी ) अ. ना.

( ३९ ) भा. ना. ४-५८ ते ५९ ( ४० ) भा. ना. ३२-१४९

शुद्ध पूर्वर्गाचे चतुरस्र आणि त्र्यस्र असे पुन्हां दोन भेद होतात. हीं अकरा अक्षरें म्हणजे सोळा मात्रा आठ कलांत म्हणजे चौसष्ट सेकंदांत मिळून म्हणावयाचीं असतात व ह्या गानास ताल पुढीलप्रमाणें व्यावयाचा असतो. प्रथम दोन कलांत उजव्या हातानें थाप मारावयाची असते व नंतर दोन कलांत डाव्या हातानें. त्यानंतर एका कलेंत उजव्या हातानें व शेवटीं तीन कलांपर्यंत दोन्ही हातानें थाप मारावयाची असते. ह्याबद्दल भरतानें पुढील श्लोक दिला आहे.

शम्या तु द्विकला कार्या तालो द्विकल एव च ।

पुनश्चैककला शम्या संनिपातः कलात्रयम् ॥

व त्यावर अभिनवगुप्तानें

शम्या दक्षिणपातस्तु तालो वामेन कीर्तितः ।

उभयोः संनिपाते तु संनिपात इति स्मृतः ॥

असा भरताच्या श्लोकाचा अर्थदर्शक श्लोक दिला आहे. हें नीट कळून येण्याकरितां आपण एक उदाहरण घेऊं:-“ वन्दे सदाशिवमहं शुभदम् । ” सोळा मात्रांचा विश्लोक वृत्तांतील हा चरण म्हणावयाचा झाल्यास ह्यांतील वन्दे हीं दोन अक्षरें म्हणजे चार मात्रा दोन कलांत म्हणावयाच्या व हीं अक्षरें म्हणत असतांना उजव्या हातानें ताल व्यावयाचा. ‘ सदाशि ’ हीं तीन अक्षरें अथवा चार मात्रा पुढच्या दोन कलांत म्हणावयाच्या व हीं म्हणत असतांना डाव्या हातानें ताल व्यावयाचा, नंतर ‘ वम ’ हीं दोन अक्षरें एका कलेंत म्हणून उजव्या हातानें व शेवटील ‘ हं शुभदम् ’ हीं अक्षरें तीन कलांत म्हणून तीं म्हणतांना दोन्ही हातांनीं एकदम थाप मारावयाची. हे<sup>४४</sup> चरण अगदीं सावकाश लयांत म्हणावे व तीन चरण झाले म्हणजे इतर वाद्यें वाजविण्यास सुरुवात करावी. ह्याच वाद्यांच्या गजरांत चवथाहि चरण म्हणून झाला कीं त्यास एक परिवर्त असें म्हणतात. ह्याप्रमाणें चार परिवर्त करावयाचे असतात.

११ पहिला परिवर्त संपला म्हणजे दुसऱ्या परिवर्तास मध्य<sup>४५</sup> लयांत आरंभ करावयाचा असतो व ह्या परिवर्तास सुरुवात झाली कीं सूत्रधाराचा प्रवेश होत असतो. ह्यां सूत्रधाराबरोबरच त्याचे दोन्ही बाजूंस दोन पारिपार्श्वकहि वैशाखस्थानांत प्रवेश करितात. ह्यांनीं पांढरा वेश धारण केलेला असतो. सूत्रधाराच्या ओंजळींत फुलें असतात. त्याच्या डाव्या हाताकडील पारिपार्श्वकाचे हातांत शरी व उजवी-

( ४१ ) भा. ना. ५-१३९

( ४२ ) भा. ना. ५-६२ ( पा. भे. शम्या

( ४३ ) अ. ना. ५-६२ टी.

( ४४ ) भा. ना. ५-६४

( ४५ ) भा. ना. ५-६५

( ४६ ) भा. ना. ५ ६५

( ४७ ) भा. ना. ५-६६ ते ६८



कडील पारिपार्श्वकाचे हातांत जर्जर असतो. हा<sup>१८</sup> जर्जर म्हणजे एकशेंआठ अंगुळें लांबीचा चार गांठी व पांच पेरें असलेला एक बांबूचा दांडा होय. याच्या<sup>१९</sup> अगदीं खालच्या पेरावर निरनिराळ्या रंगांचें वस्त्र गुंडाळलेलें असतें. खालून दुसऱ्यावर तांबडें, तिसऱ्यावर पिवळें, चवथ्यावर निळें, आणि अगदीं शेवटील किंवा वरच्या पेरावर पांढरें वस्त्र गुंडाळलेलें असतें. ह्याच्या वरच्या भागावर तीन ठिकाणीं वक्र असलेलें दंडका<sup>२०</sup> बसविलेलें असतें व त्याच्यावर बेलफळांस वस्त्रें चिकटवून व तें कापून तयार केलेली मनुष्याच्या चेहऱ्याची आकृती मुकुटकुंडलादींनीं अलंकृत करून बसविलेली असते. ह्या तिघांनींही आल्याबरोबर पांच पावलें पुढें जावें आणि डाव्या पायाची सूची करून व उजवा पाय पुढें करून रंगमंडपाच्या मध्यभागीं फुलें उधळावीत आणि जमिनीपर्यंत वांकून जमिनविर गुडघे टेकून<sup>२१</sup>, डोकें खालीं वांकवून, तीन नमस्कार करावेत. पांच पावलें आणि तीन नमस्कार सोळा कलांत बसवून करावेत. सूत्रधाराच्या प्रवेशापासून ह्या नमस्कारांच्या शेवटापर्यंत जो परिवर्त होतो, तो दुसरा परिवर्त होय.<sup>२२</sup>

१२ तिसरा परिवर्त दुर्त लयांत म्हणजे अति जलद करावयाचा असतो. तिघांनींही उठून उभें राहावें व सूत्रधारानें उजवा पाय उचलून त्यानें डाव्यास वेध करावा म्हणजे डाव्याच्या आंगठ्याला उजव्याची टांच लावून डावा पाय अर्धी गिरकी होईल, इतका फिरवावा. असें केलें म्हणजे उजव्या पायाचा आंगठा डाव्याच्या टांचेशी येईल. मग परत उजवा पाय उचलून डाव्यानें वेध करून उजवा पाय राहिलेली गिरकी पुरी होईल इतका फिरवावा म्हणजे सूत्रधाराची पुरी गिरकी होऊन त्याचें तांड परत प्रेक्षकांकडे होईल. इंग्रजी नृत्यांत ज्यास Pirouette म्हणतात, तशाच तऱ्हेची ही गति आहे, हें नृत्यशास्त्रज्ञांस सांगणें नकोच. ही पुरी प्रदक्षिणा झाली, म्हणजे झारी असलेल्या पारिपार्श्वकाजवळून सूत्रधारानें झारी ध्यावी व तीन आचमनें करून त्यांतील पाणी अंगावर शिंपडावें म्हणजे मार्जन करावें. ही इतकी क्रिया म्हणजे उठून उभें रहाणें, दोन अर्ध गिरक्या घेणें, तीन आचमनें करणें, व आत्मप्रोक्षण करणें सात कलांत आटपली कीं, आठव्या कले-

( ४८ ) भा. ना. २१-१४३ ( ४९ ) भा. ना. ३-६६, ६७ ( पा. भे. मूलपर्वणि )

( ५० ) भा. ना. २१-१४९ ( ५१ ) भा. ना. २१-१५२ ते १६१

( ५२ ) भा. ना. ५-६९ ( ५३ ) अ. ना. ५-७५ टी.

( ५४ ) भा. ना. ५-७३

( ५५ ) भा. ना. ५-८० ( ५६ ) भा. ना. ५-७५, ७६

( ५७ ) Dancing as an Art and Pastime—E. Scott. P. 71

( ५८ ) भा. ना. ५-७८

बरोबरच दुसऱ्या पापिशर्वाच्या हातांतील जर्जर घ्यावी. इतकें झालें म्हणजे तिसरा परिवर्त झाला.

१३ हा जर्जर हातांत घेऊन दोन कलांपर्यंत सूत्रधारानें जप करावा आणि डाव्या पायांनं वेध करून उजवा पाय अर्धवर्तुळ म्हणजे प्रेक्षकांकडे पाठ होईल इतका फिरवून अर्धा गिरकी घ्यावी व कुतर्वांकडे म्हणजे गायकवाद्कांकडे तोंड करून पांच पावले परत जावें. दोन कला जप, एका कलेत फिरणें व पांच पावलांच्या पांच कला मिळून आठहि कला झाल्या. आठ कलांचा हा चवथा परिवर्तहि द्रुत लयांत करावयाचा असतो. हे चारहि परिवर्त मिळून उत्थापन विधि होतो. भरतानें यास उत्थापन म्हणण्याचें कारण पुढील प्रमाणें दिलें आहेः—

यस्मादुत्थापयन्त्यत्र प्रयोगं नान्दिपाठकाः ।

पूर्वमेव तु रङ्गेऽस्मिंस्तस्मादुत्थापनं स्मृतम् ॥

१४ ह्यापुढील विधीस परिवर्तनविधि म्हणतात. परिवर्तनविधीस आरंभ करणारी ध्रुवा तेरा अक्षरांची अनिचपला वृत्तांतील असेंते. इच्या प्रत्येक पादांत पहिलीं चारा अक्षरें लघु असून शेवटलें अक्षर गुरु असतें. उदाहरणार्थः— ‘नमन सतत मम शिव चरणा’ ही ध्रुवा म्हटली जात असतां सूत्रधारानें प्रथम पूर्व-दिशेकडे तोंड करून इंद्रास नमस्कार करावा. नंतर दक्षिणेकडे वळून यमास नमस्कार करावा, पश्चिमेकडे वळून वरुणास नमस्कार करावा व उत्तराभिमुख होऊन कुबेरास नमस्कार करावा. याप्रमाणें चारी दिशांस नमस्कार करून पुन्हा पूर्वेकडे तोंड झालें म्हणजे डाव्या पायांनं वेध करून उजव्यानं एक पूर्ण गिरकी घ्यावी व उजवा पाय पुढें टाकून रुद्रास नमस्कार करून डावा पाय पुढें टाकून विष्णूस नमस्कार करावा आणि नाभीपर्यंत उजवा पाय उचलून ब्रह्मदेवास नमस्कार करावा. या तीन प्रकारच्या पादगतीस अनुक्रमें पुं, स्त्री व नपुंसक पाद असें म्हटलें आहे. ह्याप्रमाणें पूर्ण फेरी घेऊन झाली व हे तीनहि नमस्कार झाले म्हणजे चारी दिशांस नमस्कार करतांना लागलेल्या चार, गिरकी घेतांना लागलेली एक व शेवटील तीन पावलांचे वेळीं लागलेल्या तीन, मिळून आठ कला होऊन त्यांचा एक पांग्वर्त झाला, हें सांगणें नकोच. या परिवर्ताचे शेवटीं एका चवथ्या नटीने हातांत

( ५९ ) भा. ना. ५-७९

( ६० ) भा. ना. ५-८१ ते ८२ ( पा. मे. तु द्वे कले । )

( ६१ ) भा. ना. ५-२३

( ६२ ) भा. ना. ३२-२२७

( ६३ ) भा. ना. ५-८७ ते ८९

( ६४ ) भा. ना. ५-९० ते ९२

( ६५ ) भा. ना. ५-९३, ९४

कुलें घेऊन प्रवेश करावा व त्यानें जर्जर, सर्व कुतप, आणि सूत्रधार यांचें पूजन करून निघून जावें. या चौथ्या मनुष्यानैहि आवली सर्व क्रिया आठ कलांतच बसवावी व आपली पावले तालावरच टाकावीत. फक्त हें पूजन चालले असतां सार्ध ध्रुवेचें गायन न करतां त्याच वृत्तांतील शुष्काक्षरांचें गायन करावें. हा चवथा नट निघून जाईपर्यंतच्या विधीस परिवर्तन म्हणतात.

१५ यापुढील विधीस नान्दीविधि म्हणतात. ह्या विधीस आरंभ सर्व अक्षरें दीर्घ आहेत अशा विघुल्लेखीं किंवा विद्युन्माला वृत्तांतील ध्रुवा गानानें होतो. ही ध्रुवा स्थायी वर्णांत म्हणजे स्वर न चढवतां म्हणावयाची असते आणि इच्या वेळेस आठ कलांचाच अर्धपाणि नांवाचा ताल वाजवावयाचा असेतो. हा अर्धपाणि ताल नेहमीं स्थितलयांत-मधल्या लयांत-वाजविला जातो. ही ध्रुवा म्हणून झाली म्हणजे सूत्रधारानें मध्यम स्वरांत नान्दी म्हणावयाची असते. ही नान्दी अष्टपदा किंवा द्वादशपदी असते. येथें पद शब्दाचा अर्थ 'सुसिद्धन्तं पदम्' ह्या वैयाकरणांच्या पदाप्रमाणें नसून श्लोकार्ध किंवा वाक्य असा असावा, असें वाटतें. कारण भरतानेंच जी नान्दी म्हणून दिली आहे ती व्याकरणशास्त्रांतील आठ किंवा बारा पदांची नाही. भरतानें नान्दी पुढील प्रमाणें दिलेली आहे.

नमोऽस्तु सर्वदेवेभ्यो द्विजातिभ्यः शुभं तथा ।

जितं सोमेन वै राज्ञा शिवं गोब्राह्मणाय च ॥

ब्रह्मोत्तरं तथैवास्तु हता ब्रह्मद्विपस्तथा ।

प्रशास्त्रिमां महाराजः पृथिवीं च ससागराम् ॥

राष्ट्रं प्रवर्धतां चैव रंगस्याशा समृद्धयु ।

प्रेक्षाकर्तुर्महान्धर्मो भवतु ब्रह्मभाविनः ॥

काव्यकर्तुर्यशश्चास्तु धर्मश्चापि प्रवर्धताम् ।

इज्यया चानया नित्यं प्रीयन्तां देवता इति<sup>१०</sup> ॥

भरतानें उदाहरणा दाखल दिलेल्या ह्या नान्दींत आठ श्लोकार्ध किंवा बारा वाक्यें आहेत म्हणून पद याचा अर्थ श्लोकार्ध किंवा पूर्ण वाक्य असा करावासा वाटतो. ही नान्दी म्हटली जात असतां इचें एकेक पद म्हणजे श्लोकार्ध किंवा

( ६६ ) भा. ना. ५-९५ ( पा. भै. तत्रस्तोभक्रिया भवेत् । अ. ना. स्तोभानां शुष्काक्षराणां क्रिया गानम् । टी. )

( ६७ ) भा. ना. १५-१६ ( ६८ ) भा. ना. ५-९७

( ६९ ) भा. ना. ५-९८ ( ७० ) भा. ना. ५-९९ ते १०२

वाक्य म्हणून झालें कीं, दरएक वेळीं दोन्ही पारिपार्श्वकांनीं ' एवमस्तु । एवमस्तु । ' असें म्हणावयाचें असें तें. पद शब्दाचा अर्थ व्याकरणशास्त्रांतील पद असा घेतल्यास ह्या एवमस्तु म्हणण्यांत कांहींच स्वारस्य राहणार नाहीं. ह्यावरूनहि नान्दींतील पद म्हणजे सूत्रधारानें म्हटलेलें हें नमस्कारात्मक किंवा आशीर्वादात्मक वाक्य होय, असें दिसतें.

१६ ह्या सर्वांवरून नाटकाचे आरंभीं जो श्लोक दिलेला असतो तो भरताचे म्हणण्याप्रमाणें तरी नान्दीचा श्लोक नव्हे, हें कळून येतें. ही गोष्ट साहित्यदर्पणकारासहि माहीत असल्याचें दिसून येतें. नाटकांरंभीं दिलेला श्लोक आठ किंवा बारा व्याकरणशास्त्रांतील पदांनीं युक्त असतो, असा अर्थ करून व अनर्घराघवांतील या प्रकारची ' निष्प्रत्यूहम् ' इत्यादि अष्टपदा नान्दी किंवा स्वतःच्याच वडिलांनीं लिहिलेल्या पुष्पमालेंतील

शिरासि धृतसुरापगे स्मरागवरुणमुखेन्दुरुचिर्गिरिन्द्रपुत्री ।

अथ चरणयुगानते स्वकान्ते स्मितसरसा भवतोऽस्तु भूतिहेतुः ॥

द्वादशपदा नान्दी उदाहरणार्थ घेऊन विवेचनाथ म्हणतो:- " एतन्नान्दीति कस्यचिन्मतानुसारेणोक्तम् । वस्तुतस्तु ' पूर्वरङ्गस्य रङ्गद्वारामिधानमङ्गम् ' इत्यपरे । यदुक्तम्

यस्मादभिनयो ह्यत्र प्राथम्याद्वतार्थते ।

रङ्गद्वारमतो ज्ञेयं वागङ्गाभिनयात्मकम् ॥ इति ।

उक्तप्रकारायाश्च नांया रङ्गद्वारत्वात्प्रथमं नटैरेव कर्तव्यतया महर्षिणा निर्देशः कृतः । कालिदासादिमहाप्रबन्धेषु च ।

वेदान्तेषु यमाहुरेकपुरुषं व्याप्य स्थितं रोदसी

यस्मिन्नाश्वर इत्यनन्यविषयः शब्दो यथार्थाक्षरः ।

अन्तर्यश्च मुमुक्षुभिर्नियमितप्राणादिभिर्मृग्यते

स स्थाणुः स्थिरभक्तियोगसुलभो निःश्रेयसायास्तु वः ॥

एवमादिषु नान्दीलक्षणयोगात् । "

१७ ह्यापुढचा विधि म्हणजे शुष्कावरुणा हा होय.

अत्र शुष्काक्षरैव ह्यवरुणा ध्रुवा यतः ।

तस्माच्छुष्कावरुण्यैर्जर्जरश्लोकदर्शिका ॥

( ७१ ) भा. ना. ५-१०३ ( पा. मे.....ह्येवमस्त्विति । वदेतां सभ्यगुक्तीभिः..... ॥ )

( ७२ ) सा. ६-२५ पुढील गद्य. ( ७३ ) भा. ना ५-१०४ ( पा. मे. )

असें ह्या विधीचें भरतानें वर्णन केलें आहे. हां अक्षरें जर्जराची कीर्ति दर्श-  
विणारीं म्हणून म्हटलीं जातात म्हणून ह्या ध्रुवेस शुष्कावकृष्टा नांव दिलें आहे. हिची  
आरंभीचीं नऊ अक्षरें गुरु असावींत, पुढील सहा लघु असावींत व शेवटीं तीन गुरु  
असावींत असें सांगून, इचें उदाहरण भरतानें

दिल्ले दिल्ले दिल्ले दिल्ले जंयुकवलितक ते ते चँ ।

असें दिलें आहे. ह्यांतील 'च' हें अक्षर पादांनीं असल्यानें गुरुच समजावें. ही  
हि ध्रुवा पूर्वीप्रमाणें आठ कलांतच म्हणावयाची असते. हा सर्व विधि जर्जराच्या  
स्तुतिसाठीं व विघ्ननाशनासाठीं करावयाचा असतो.

१८ शुष्कावकृष्टेनंतरच्या भागास रंगद्वार असें म्हणतात हें रंगद्वार म्हणजे  
ज्या श्लोकांत एकाद्या देवतेची राजाची अथवा ब्राह्मणांची स्तुति असेल, असा  
एक श्लोक. सध्यां उपलब्ध असलेल्या संस्कृत नाटकांत ज्यास आपण नाट्यी  
म्हणतो, तो श्लोक म्हणजेच रंगद्वार होय, असें साहित्यदर्पणकारांचें म्हणणें आहे  
व 'रङ्गद्वारमारभ्य कविः कुर्यात्' ह्या त्यानें उद्धृत केलेल्या वाक्यावरून हा श्लोक  
नाट्यकवि लिहीत असावा, असें वाटतें. पण अभिनवगुप्ताच्या 'पूर्वरङ्गे कविरुद्रासीनः'  
ह्या म्हणण्यावरून पूर्वरंगांत नाट्यकवीनें लिहिलेले श्लोक येत नसावेत, असेंच  
म्हणणें बरोबर वाटतें नाट्यकवीनें लिहिलेल्या भागास हा सूत्रधार आरंभ करीत  
मसून नंतर येणारा व्यापक-ज्यास हल्लीं आपण सूत्रधार म्हणतां—तो  
करीत असतो. अभिनवगुप्तानें " रंगस्य भाविनो रूपकस्य द्वारम् । " अशी याची  
व्युत्पत्ति दिली आहे.

१९ रंगद्वार झाल्यानंतर चारी श्लोक म्हणावयाचा असतो. ह्यांच्या प्रारंभी पारि-  
पार्श्वकांसह सूत्रधारानें मार्गे जावें व ते मार्गे जात असतां मध्यलयांत अड्डिता ध्रुवा  
म्हणावी. अड्डिता हा अभिनवगुप्तावरून घेतलेला पाठ आहे. या ध्रुवेच्या एकेका  
चरणांत पहिलें, चवथें, पांचवें व शेवटलें अक्षर गुरु असतें व बाकीचीं सर्व लघु  
असतात. चारीचा श्लोक शृंगाररसपर असतो, म्हणून सूत्रधारानें स्त्रियांचें उभे  
राहण्याचें जें अवहित्थ स्थान आहे, त्या स्थानांत उभें राहून व डावा पल्लव हात सार्लो  
सोडून उजव्या हातांत जर्जर नाभीजवळ मध्यें अध्यावर आडवा धरून विलासाचे  
हावभाव दाखवित, एकेक ताल अंतरावर पावले टाकीत पांच पावले पुढें यावें. यावेळीं  
पारिपार्श्वकांनीं मात्र पुढें येऊं नये. नंतर सूत्रधारानें शृंगाररसानें युक्त असलेला चारी

( ७४ ) भा. ना. ५-१०४ ( पा. मे. ) ( ७५ ) भा. ना. ५-१०७

( ७६ ) सा. ६-२६ पूर्वीचें गद्य ( ७७ ) अ. ना. ५-१५६ टी.

( ७८ ) अ. ना. ५-२७ टी.

( ७९ ) भा. ना. ५-१११

श्लोक म्हणावा. हा म्हणून झाला म्हणजे वेध करून उजव्या पायाने, गिरकी घ्यावी व प्रेक्षकांकडे पाठ करून पूर्वीप्रमाणेच पावले टाकीत मागे जावे. शेवटी पारि-पार्श्वकाच्या हातांत जर्जर द्यावा. पूर्वरंगाच्या ह्या एवढ्या भागास चारी म्हणतात.

२० महाचारीस आरंभ होण्याचे वेळीं जी ध्रुवा म्हटली जाते, ती चौवीस अक्षरांची असते व तिच्यांत पहिले, चवथे, सातवे, दहावे, व शेवटले हीं अक्षरे गुरु असतात. ही द्रुतल्यांत म्हणावयाची असते. ही ध्रुवा म्हटली जात असतां कुतपांकडे तोंड करून असलेल्या सूत्रधाराने अर्धी गिरकी घ्यावी व सूची पाय करून पुन्हां एक गिरकी घ्यावी. ही घेतल्यानंतर अतिक्रान्त चारी करून द्रुत लयास अनुसरून तीन तीन तालांच्या अंतराने एकेक अशीं उंच पावले करून पांच पावले टाकावीत आणि पुन्हा वामवेध करून गिरकी घ्यावी व तिसरा रौद्र रसाचा असलेला श्लोक म्हणावा. हा श्लोक म्हणून झाला की, महाचारीचा भाग संपला.

२१ नंतर सूत्रधाराने पारिपार्श्वकांस हांक मारावी व ते सूत्रधाराकडे येत असता नर्कुटक जातीचे गान चालू ठेवावे. ह्या नर्कुटक जातींत पुढील प्रकारचीं वृत्ते येतात. तीं म्हणजे रथोद्धता, उद्धता, वंशपत्र, भिताक्षरा, ध्वजवती व हंसास्य, हीं होत. ह्यांचीं लक्षणेंहि भरताने ध्रुवाध्यायांत दिली आहेत.<sup>२१</sup> ह्या वृत्तांपैकीं कोणत्याहि एका वृत्तांत गान सुरू ठेवावे आणि पारिपार्श्वक जवळ आले असतां विदूषकांनांही प्रवेश करावा आणि कांहीं तरी हांसविण्यासारख्या गोष्टी कराव्यात. ह्या भागास त्रिगत म्हणतात. यापुढे प्ररोचना म्हणजे रंगसिद्धि होण्यासाठीं मंगलकारक श्लोक म्हणावेत आणि नंतर प्रेक्षकांस अवधान देण्याचद्दल विनंति करून जें नाटक करावयाचें असेल, त्या कथाभागाची सूचना द्यावी आणि ही सूचना देऊन झाली म्हणजे वेध करून आणि तोंडे फिरवून सर्वांनीं बरोबरच निघून जावे.

२२ वर सांगितलेला हा चतुरस्र पूर्वरंग झाला. यांत सांगितलेला ताल आठ कलांचा आहे. त्याएवजीं व्यस्र पूर्वरंगांत सहा कलांचा ताल करावा व त्याची विभागणी खालीलप्रमाणें करावी. दोन कलांत उजव्या हाताने, एका कलेत डाव्या हाताने, परत एका कलेत उजव्या हाताने व दोन कलांत दोनी हातांनीं, असे ताल द्यावेत. ह्या सहा तालांस व कलांस अनुसरूनच इतर सर्व गोष्टी कराव्यात. चतुरस्र पूर्वरंगपेक्षां ह्यांत अर्थातच पाऊणपट वेळ लागतो, हें सांगणें नकोच.

( ८० , भा. ना. ५-११३ ते ११७ ( ८१ ) भा. ना. ५-११७ ते १२२

( ८२ ) भा. ना. ३२-२८०, ८१ ( ८३ ) भा. ना. ५-१२३ ते १२५

( ८४ ) भा. ना. ५-१२६, १२७ ( ८५ ) भा. ना. ५-१३० ( पा. भे. शम्या । )

ह्यांतील उत्थापिनी ध्रुवा मात्र निराख्या प्रकारची असते. हिचें पहिलें, चौथें, आठवें दहावें व अकरावें, हीं अक्षरे गुं अस्ततात.

२३ वर जो चित्र पूर्वरंग म्हणून विधि सांगितला, त्यांत सूत्रधार नांदी म्हणत असतां तिच्या प्रत्येक दोन पादांच्यामध्ये वर्धमान विधीत सांगितल्याप्रमाणें नृत्तविधि घातला, म्हणजे चित्र पूर्वरंग झाला. हा करावयाचा असतां नृत्त व गीत बरेंच वाढावयाचा संभव असतो, म्हणून ह्या वाचतांना अतिप्रसंग करूं नये, अशी भरतानें सूचना दिली आहे. भरत म्हणतो

गीते वाद्येच नृत्येच विरुतेऽतिप्रसंगतः ।

खेरो भवेत्प्रयोक्तृणां प्रेक्षकाणां तथैव च ॥

स्त्रिन्नानां रसभावेषु स्पष्टता नोपजायते ।

ततः शेषप्रयोगस्तु न रागजनको भवेत् ॥

यावरून नृत्त आणि गीत हें नाटकांत बेताचेंच घालावें, असें भरताचें म्हणणें आहे, असें दिसतें. व्यस किंवा चतुरस्र व शुद्ध किंवा चित्र यांपैकी कोणत्याहि प्रकारचा पूर्वरंग केला तरी हा झाल्यावर यांतील सूत्रधारानें निघून जावें.

२४ खऱ्या नाटकास पूर्वरंगानंतरच सुरुवात होते. ही सूत्रधारासारखाच पोशाख वगैरे केलेल्या व त्याच्याच गुणांनी युक्त असलेल्या स्थापकानें करावयाची असते. हा स्थापक येत असतां सार्ध ध्रुवा म्हणावयाची असते. ह्या स्थापकानें सूत्रधाराप्रमाणेंच वैष्णवस्थानांत व सोष्ट्र स्थितांत आपलें शरीर ठेऊनच प्रवेश करावा व पूर्वरंगांतील सूत्रधाराप्रमाणेंच रंगवीठाच्या मध्यभागी येऊन देव ब्राह्मण इत्यादिकांची मधुर श्लोकांनी तालसुगांत स्तुति करावी. नंतर ह्यानें प्रेक्षकांचीं मनं अनुकूल करून नाटकाचें व कवीचें नांव आणि त्याचें गुणवर्णन करून पात्र प्रवेशाची सूचना द्यावी व निघून जावें. ही पात्रप्रवेशाची सूचना कशी द्यावयाची असते ह्याचें वर्णन वस्तुभागांतील प्रस्तावना ह्या भागांत सविस्तरपणें सांगितलें आहे. हा निघून गेला कीं, प्रस्तावना संपून खऱ्या नाटकास आरंभ होतो.

२५ ह्या ठिकाणीं हा स्थापक म्हणजे कोण व पूर्वी एकदां सूत्रधारानें थोडकीशीं-सूचना-प्रस्तावना केली असतां परत प्रस्तावना कसली करावयाची, हा प्रश्न येणें स्वाभाविक आहे, म्हणून याचा विचार करून हा पूर्वरंगविभाग आटोपता घेऊं. पूर्वरंगांत जो सूत्रधार सांगितला त्याचा प्रत्यक्ष नाटकाशीं कांहीं एक संबंध नसतो. देवादिकांची स्तुति करणें, त्यांना नमस्कार करणें, निरनिराख्या गाय

नांनीं देवदानवांना संतुष्ट करणें, एवढेंच काय तें त्याचें काम असतें. नाटका-संबंधी म्हणजे त्यानें आतां अमुक एक नाटक होणार, एवढेंच सूचवून जावयाचें असतें. स्थापक, हा सूत्रधार गेल्यानंतर येतो व हाच नाटकाची खगिखी प्रस्तावना करतो. ह्या स्थापकालाच हल्लीं आपण सूत्रधार ह्या नांवानें ओळखतां. ह्याचें नांव भरतानें स्थापक ठेवलें असतां ह्यास सूत्रधार म्हणावयाचें कारण एवढेंच कीं, तो वयोवेषारुतीनें व गुणांनींही सूत्रधारप्रमाणेंच असतो, हें होय. वरील कारणांनीं त्याला भरतानंतरच सूत्रधार म्हणूं लागले असें नव्हे, तर प्रत्यक्ष भरताहि यास स्थापक ह्याच ठिकाणीं काय तें म्हणतो. पुढें प्रस्तावनेचें वर्णन करतांना तो त्यास सर्वत्र सूत्रधारेंच म्हणतो. भरताहि जर त्यास पुढें सूत्रधारच म्हणतो, तर त्याला एकदांच स्थापक असें म्हणून भरतानें घोंटाळा उत्पन्न कशा करतां केला आहे, असा प्रश्न येण्याचा संभव आहे. पण हा प्रश्न आल्यास, त्यास असें उत्तर देतां येईल कीं, या प्रकरणांत त्यास सूत्रधार असेंच म्हटलें असतें तर पूर्वरंगांतील सूत्रधारानें जावें कीं नाहीं, किंवा गेलेंच तर लागलीच त्यानेंच परत यावें कीं काय, असा घोंटाळा झाला असता. शिवाय या सूत्रधाराला-प्रस्तावनेतील कथाभाग जसा दिव्य किंवा मानुष असेल तसें दिव्य किंवा मानुष रूप घेऊन यावयाचें असतें. पूर्वीचा सूत्रधार म्हणजे एक साधा नट असतो-कथा-भागाप्रमाणें रूपें बदलणारा बहुरूपी नसतो. ह्या सर्व गोष्टी नीट लक्षांत रहाण्या-करितां भरतानें 'नाट्यकाव्याची स्थापना करणारा' ह्या अर्थी स्थापक असें नांव ठेवलें आहे. हें अन्वर्थक नांव ह्याच हेतूनें ठेवलें असल्याचा दुसरा पुरावा म्हणजे त्यालाच त्यानें शेवटीं 'प्रस्ताव्येव तु निष्कामेत्काव्यप्रस्तावकैस्ततः।' ह्यांत सांगितल्याप्रमाणें, काव्यप्रस्तावक म्हटलें आहे. तेव्हां काव्यप्रस्तावकाप्रमाणेंच, स्थापक हें अन्वर्थक विशेषण पूर्वीच्या सूत्रधारांत व ह्या सूत्रधारांत घोंटाळा होऊं नये म्हणून घातलें असावें, असें वाटतें. पण भरतानें हें नांव कां दिलें असावें हें लक्षांत न राहिल्यानें वत्सराजानें आपल्या नाटकांत सूत्रधार व स्थापक हे दोन समजून त्या दोघांसहि एकसमवयाच्छेदेंकरून रंगभूमीवर आणलें आहे. पण भरताच्या मताप्रमाणें स्थापक व सूत्रधार हे व्यक्ति ह्या दृष्टीनें-पूर्वरंगांतील सूत्रधार होणारा नट वेगळा व या प्रस्तावनेतील स्थापक किंवा सूत्रधार होणारा नट वेगळा, या अर्थी-जरी भिन्न असले तरी प्रस्तावनेतील स्थापक व सूत्रधार एकच आहे-व त्यामुळें ते दोन केव्हांहि होऊं शकत नाहींत असें दिसून येतें.

( १० ) भा. ना. २०-२८, ३२, ३३, ३४ ( ११ ) भा. ना. ५-१५५

( १२ ) भा. ना. ५-१५६ ( १३ ) किरातार्जुनीय नाटक ( व्यायोग )



२६ या सूत्रधाराच्या गोंधळाप्रमाणें नान्दीचाहि घोंटाळा आहे. सध्यांच्या उपलब्ध नाटकांत भासाच्या नांवांनं प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांत 'नाय्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः।' असा प्रारंभ असून बाकीच्या नाटकांच्या आरंभी एक किंवा अनेक आशीर्वचनपर श्लोक असून नंतर 'नाय्यन्ते सूत्रधारः' अशी नाट्यसूचना आढळून येते. ह्यावरून भासार्ची नाटके निराळ्या प्रकारची म्हणजे 'सूत्रधाररुतारंभ' व इतर नाटके निराळ्या प्रकारची म्हणजे 'श्लोकरुतारंभ' असा समज होतो. हा समज हीं सूत्रधाररुतारंभ नाटके भासार्ची आहेत, याबद्दल गणपतिशास्त्री<sup>१५</sup> यांनी एक पुरावा म्हणून दिला आहे. पण नाटकांच्या कांहीं प्राचीन प्रतींत 'नान्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' असा आरंभ असून जो श्लोक पुढें दिलेला असतो तोच श्लोक दुसऱ्या प्रतींत आरंभी आढळून येतो व नंतर 'नान्यन्ते सूत्रधारः' हें आढळून येतें, असे साहित्यदर्पणकारांनी म्हटलें आहे.<sup>१६</sup> तेव्हां भासार्ची व इतर नाटकांकरांची नाटके ह्यांच्यांत ह्या सूचनेवरून भेद करावयाचें कारण दिसत नाहीं, हें उघड आहे. आतां मुख्य प्रश्न हा आहे कीं, नाटकाच्या प्रतींत आरंभी आशीर्वचनपर किंवा देवतानमस्कारपर एक किंवा अनेक श्लोक असतात, त्यांस काय म्हणावें? ह्या प्रश्नाचा थोडा ऊहापोह नान्दी या सद्गुरूला झालाच आहे, तेव्हां हे श्लोक वरील नान्दीहि नाहीं किंवा साहित्यदर्पणकारांनं म्हटल्याप्रमाणें रंगद्वारहि नाहीं, तर फक्त काव्यस्थापना करणाऱ्या सूत्रधारानें म्हणावयाचे मंगलाचरणाचे श्लोक आहेत, एवढेंच सांगितलें म्हणजे झालें.

२७ आतां ह्या श्लोकांपूर्वी 'नान्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः' असा कांहींत पाठभेद असण्याचें व कांहींत हे श्लोक लिहून झाल्या नंतर नान्यन्ते सूत्रधारः असा पाठभेद असण्याचें कारण सांपडतें कीं काय, तें पाहूं. भरतानें वर दिलेला पूर्वरंग विधि जरी प्राचीन धर्मप्रधानकाळी यथासांग करीत असले, तरी पुढें पुढें प्रेक्षकांच्या कल्पनांबरोबरच हा कंटाळवाणा विधि, यांतील जर्जराचा भाग, इत्यादि विधींचा हळूहळू लोप होऊन राहतां राहतां सर्वांचें अभीष्टचिंतन व देवब्राह्मणांची स्तुति करणारी नान्दी तेवढीच अवशेष राहिली असेल. ही नान्दी अर्थातच नाट्यकवीनं करावयाची नसल्यानं सूत्रधाररुतारंभ नाटकांत ती दिली जात नसावी व ही ठराविक नांदी म्हटली गेल्यावर सूत्रधार किंवा स्थापक येतो, अशा अर्थाची नाट्यसूचना घातली जात असावी. स्थापकास वर सांगितल्याप्रमाणें येतांबरोबर देवब्राह्मणांची स्तुति करावयाची असल्यानं त्याच्या तोंडी हा आरंभीचा श्लोक घातला जात असावा.

( १२ ) स्वप्रवासवदत्तं नाटकम् ( T. Ganapati Shastri's Introduction, P. XX. )

( १५ ) सा. ६-२६ पूर्वार्चं गय.

पूर्वरङ्गांतील अवशेष राहिलेली ही नान्दी सुद्धा पुढें हळू हळू नष्ट होऊन नाट्य-करीनें लिहिलेल्या नाटकांलाच एकदम सुरुवात होऊं लागली असावी. पण स्थापकानें म्हणावयाचा श्लोक देवबाह्मणस्तुतिपर व अभीष्टचित्तनपर असल्या-मुळें ह्यासच पुढें नान्दी ही संज्ञा देऊन नंतर 'नान्यन्ते सूत्रधारः' असें लिहिलें जाण्याची पद्धत अमलांत आली असावी. ह्या प्रकारें विचार केला असतांना सर्व प्रश्न सुटतात. नाटक होत असतां हा श्लोक सूत्रधारच म्हणत असे, हें साहित्य-दर्पणकाराचें म्हणणें बरोचर आहे, हें सांगावयास नकोरें. हा पूर्वरंगविधि सर्व देशांत सारस्वाच होता असें:-

“ इत्येषोऽवन्तिपाश्चालदाक्षिणात्यौड्रमागधैः ।

कर्तव्यः पूर्वरंगस्तु द्विप्रमाणविनिर्भितः ॥ ”

या श्लोकावरून दिसून येतें. तेव्हां जानां जातां ह्या चार नांवांनीं सुचविल्या जाणाऱ्या प्रवृत्तींचा येथेंच विचार केल्यास अप्रासंगिक होणार नाही.

२८ प्रवृत्ति म्हणजे निरनिराळ्या देशांतील वेष, भाषा, चालीरीति ह्यांत दिसून येणारे विशेष होत. हिंदुस्थानचा प्रचंड विस्तार व त्यांत दिसून येणाऱ्या अनेक जाति, अनेक भाषा व देशाचार पाहिले, म्हणजे ह्या प्रवृत्ति चारच कशा ठरविल्या, असें वाटण्याचा संभव आहे. पण स्थूल मानानें ठरविण्याचे अगदी सामान्य नियम, सर्वांतील सामान्य गोष्टी पाहूनच ठराव्याचे असतात. हिंदु-स्थानांत जरी कोणत्याहि देशांपेक्षां चालीरीति, आचारविचार, धर्म, जाति व भाषा ह्यांत बिलक्षण फरक असला, तरी त्यांतील प्रत्येक भेदांतहि कांहीं साम्य आहेच. आणि हें साम्य धरून विचार केल्यास ह्या सर्वांचे वर्गी-करण चार सदरांत करतां येतें. कांहीं लोकांची वृत्ति कोमल असते तर कांहींची कठोर असते. ह्या मूलवृत्तीवर किंवा स्वभावविशेषावर त्यांचे आचार विचार म्हणजे प्रवृत्ति अवलंबून असतात. इथें पूर्वी सांगितलेल्या वृत्तींचा व या प्रवृत्तींचा घोंटाळा होऊं नये, म्हणून यांतील सूक्ष्म भेद आधींच लक्षांत ठेवणें बरें. वृत्ति म्हणजे एका व्यक्तीचा वाङ्मनःकायव्यापार होय. एका व्यक्तींत एका क्षणीं हा व्यापार एका प्रकारचा असूं शकेल, तर दुसऱ्या क्षणीं तो दुसऱ्या प्रकारचा असेल. पण प्रवृत्तींत क्षणोक्षणीं फेरबद्दल होऊं शकत नाही. प्रवृत्ति ही एकाद्या व्यक्तीच्या व्यापारांवर अवलंबून नसते, तर अनेक व्यक्तींच्या नेहमींच्या वागण्यांत जे सामान्य व्यापार दिसून येतात, त्यांवरून ही ठरविली जाते. म्हणजे ही देशांतील सामान्य वृत्तींवर, व्यापारांवर, अचारविचारांवर

( १६ ) सा. ६-२६ पूर्वीचें गद्य ( १७ ) भा. ना. ५-१६०

( १८ ) भा. ना. १३-२५ पुढील गद्य. ( १९ ) दशरूप प्रकरण.

वेषभाषादिकांवर अवलंबून असते. एकाद्या मनुष्याला आपलें मन क्षणोक्षणीं पालटतां येणें शक्य आहे पण अशा असंख्य लोकांच्या क्षणोक्षणीं पालटत गेलेल्या वृत्तींत सामान्य गोष्टी दिसून आल्यानें ठरविलेल्या प्रवृत्तींत त्यामुळें फेरफार सहसा-शेंकडां वर्षे तरी-पडत नाहीं. वृत्तिप्रवृत्तींत असणारा हा मोठा फरक लक्षांत ठेवल्यास, पुढील विवरण कळण्यास सोपें जाईल.

२९ प्रवृत्ति ह्या भारती, सात्वती, आरभटी, व कैशिकी ह्या चार वृत्तींवर अवलंबून असतात. ह्या चार वृत्तींपैकीं जी वृत्ति ज्या देशांतील लोकांत विशेषें करून आढळून येते, त्या देशांवरून ह्या प्रवृत्तींस आवन्ती, दाक्षिणात्या, पांचाली व औड्रमागधी अशी चार नावे दिली आहेत. प्रवृत्तींच्या ह्या नांवावरून भरतानें सर्व भरतखंडांचे मुख्य असे चार भाग केलेले दिसतात. त्यांपैकीं पहिला भाग म्हणजे दाक्षिणापथ हा होय. ह्याच्या मर्यादा भरतानें दिल्याप्रमाणेंच विन्ध्य व दाक्षिणतमुद्र ह्या आहेत. ह्या भागांत त्यापैकीं पुढील देश मानले जात. कोशल, तोशल, कलिंग, मोशल, द्रविड, आन्ध्र, महाराष्ट्र, वेण्य व वानवासज. महेंद्र, मलय, सहा, मेलक, पलपिंजर हें पांच पर्वत ह्याच भागांत मोडत असत. ह्या देशांतील लोक गाणें, बजावणें, नाचणें ह्या गोष्टींत गढलेले असत, म्हणून ह्या गोष्टींवर अवलंबून असणारी जी कैशिकी वृत्ति ती ह्या प्रवृत्तींत प्रामुख्यानें दिसून येते. ह्या लोकांची अशी वृत्ति वर्णिली असल्यावरून उत्तर हिंदुस्थानांत वेळोवेळीं होणाऱ्या राज्यक्रांतीची लाट भरताचे काळी विन्ध्याचे खाली उतरली नसावी, असें दिसतें.

३० दाक्षिण हिंदुस्थानचा हा भाग काढून टाकला म्हणजे वर जो हिंदुस्थानचा भाग राहिला त्याचे तीन भाग केले आहेत. गंगेच्या उत्तरेस हिमालयास लागून असणारा जो भाग त्या भागांत पांचाली प्रवृत्ति चालू असे. ह्या प्रवृत्तींत गाणें बजावणें अगदीं कमी असून दांडगाई, मारामारी, फार असे. म्हणजे ह्या लोकांत सात्वती व आरभटी वृत्ति दिसून येई. ह्या भागांत मोडणारे देश पंचाल, शूरसेन, काश्मीर, हस्तिनापूर, बाल्हीक, शाकल, मद्र व उशीनर हे होत.<sup>१०२</sup>

३१ अगदीं उत्तरेकडील व दाक्षिणेकडील हे भाग सोडले म्हणजे सिंधपासून ब्रह्मदेशापर्यंत जी मधली पट्टी राहते तिचे दोन भाग केले गेले आहेत. एक पूर्व भाग-ह्यांत गंगा यमुना व ब्रह्मपुत्र ह्यांचा कांठचा प्रदेश येतो. ह्या भागांत अंग, वंग, कलिंग, वत्स, उड्ड, मगध, पुड्ड, नेपाळ, व हिमालयाच्या अलाकडील व पलीकडील

(१००) भा. ना. १३-२५ पुढील गद्य (१०१) भा. ना. १३-२६ ते २८

(१०२) भा. ना. १३-३६ ते ३८

असे देश आणि ब्रह्मपुत्राच्या उत्तरेस असलेले भार्गव, मार्गव, त्याचप्रमाणे प्राग्ज्यो-  
तिष, पुण्ड्र, विदेह, ताम्रलिप्तक, इत्यादि देश येत असत. ह्या देशांत जी प्रवृत्ति  
चालू असे, तिला भरताने ओडूमागधी असे नांव दिले आहे.<sup>१०३</sup> हा शब्द उडू व  
मगध ह्या दोन देशांवरून घेतला असावा. ओडूमागधी ह्या शब्दाची आन्ध्रमागधी  
व अर्धमागधी अशीही दोन रूपे आढळतात. आन्ध्रदेश दाक्षिणात्य प्रवृत्तींत असून  
त्याचा संबंध मगध देशाशी लावण्यामुळे आणि कलिंग देश दाक्षिणात्य आणि या  
पूर्वकडील भागांच्या सीमेवर मोडत असल्यामुळे, त्या देशांतील प्रवृत्तींत केशिकी व  
आरभटी ह्यांचे मिश्रण असावे, असे वाटते. नाट्यशास्त्रांत ह्या देशांत कोणची वृत्ति  
चालू असे हे सांगितलेले नाही, परंतु सात्वती व आरभटी पांचाली प्रवृत्तींत आणि  
सात्वती व केशिकी, आवन्ती प्रवृत्तींत स्पष्ट सांगितली असल्याने बाकी राहिलेली  
केशिकी व आरभटी ह्यांचेच मिश्रण ह्या ओडूमागधींत असेल असे वाटते.

३२ ह्याप्रमाणे पूर्व, दक्षिण, उत्तर हे तीनही भाग गेले, म्हणजे बाकीचा जो  
भारतवर्षाचा भाग राहिला, त्या भागांतल्या प्रवृत्तीस भरताने आवन्तिकी हें नांव  
दिले आहे. ह्या प्रवृत्तींत सात्वती व केशिकी ह्या दोन वृत्तींचा समावेश होत असे  
व आवन्ती, विंदिशा, सुगण्ड, मालव, सिन्धु, सुगीर, आनंत, दशार्ण, त्रिपुर, मार्तिक,  
व अर्बुद पर्वताजवळील भाग, एवढे देश या भागांत मोडत असत.

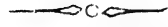
३३ ह्या चार प्रवृत्तींचे-पात्रप्रवेशनाच्या नियमावरून-प्रदक्षिणप्रवेश व  
अपसव्यप्रवेश असे दोन भाग होत. प्रदक्षिणप्रवेशांत आवन्ती आणि दाक्षिणात्या  
व अपसव्यप्रवेशांत पांचाली आणि ओडूमागधी, यांचा समावेश केला जात असे.  
पहिल्यांत नाटकांतील पात्रे उत्तर द्वाराने प्रवेश करीत व दुसऱ्यांत पात्रे दक्षिण  
द्वाराने प्रवेश करून उत्तर द्वाराने जात. या प्रवेशाच्या बाबतींत जरी हे भेद  
असले, तरी ह्या चारी प्रवृत्तींत पूर्वरंग एकाच प्रकारचा होत असे. भरताच्या वेळीं  
ह्याप्रमाणे सर्व हिंदुस्थानभर नाटकाच्या पूर्वरंगाची पद्धत सररास एकच असलेली  
पाहून नाट्यकला भरताच्या आधी बरेच दिवसांपासून हिंदुस्थानांत प्रचारांत असली  
पाहिजे, असे म्हणण्यास हरकत दिसत नाही.

( १०३ ) भा. ना. १३-३२ ते ३४ ( १०४ ) भा. ना. ५-१६०

( १०५ ) भा. ना. १७-४८ ( १०६ ) भा. ना. १३-२९ ते ३१

( १०७ ) भा. ना. १३-३९ ते ४१

## उपसंहार.



येथपर्यंत नाट्यशास्त्राच्या निरनिराळ्या अंगांचा यथामति वेडावांकडा विचार केला. हा सर्व विचार करीत असतां, माझे दिवस ज्या विद्यानंदाच्या अनुभवांत गेले, तो विद्यानंदाचा अनुभव पुढेहि असाच। मज्जे व संस्कृत वाङ्मयाची अशीच थोडी फार सेवा माझ्या हातून पुढेहि सतत घडत राहो, अशी परमेश्वराजवळ प्रार्थना करून मी निष्क्रान्त होतें.

सर्वत्र सुखिनः सन्तु

सर्व सन्तु निरामयाः ।

सर्व भद्राणि पश्यन्तु

न कश्चिद्दुःखमाप्नुयान् ॥

महिलाश्रम

द्विगणं, पूर्णं. }

कु. गोदावरी वासुदेव केतकर.

# परीक्षकांचे अभिप्राय.



( १ ) प्रो. वै. का. राजवाडे, एम्. ए.

‘ भारतीय नाट्यशास्त्र ’ हा निबंध तपासला. लोकांनी वाचून दाखविणें व स्वतः वाचणें यांतील फरक ठळकपणें नजरेस आला. कोणाला तरी बोलावून वाचा-वयास सांगणें, यांत अर्थ नाही. समजून व अथपासून इतिपर्यंत एकच वाचणार मिळणें अति कठीण. यामुळें मीं केलेलें निबंधाचें परीक्षण समाधानकारक झालें नाहीं. वाचतां वाचतां जे दोष मीं ठिपून घेत गेलों ते इतक्या मोठ्या निबंधांत अपरिहार्य आहेत असें मला वाटतें. हे दोष घाईमुळें झाले आहेत व ते सहज दुरुस्त करितां येतील. न्हस्वदीर्घाच्या शेंकडों चुका झाल्या आहेत. कांहीं वाक्यांत शब्दांची आलटापालट झाली आहे. विराम चिन्हांना रजा दिला आहे. अवतरण चिन्हां एकदोन ठिकाणींच नजरेस आली. पण हे सर्व दोष गुणांच्या मानानें फारच थोडे आहेत. एकंदर भाषा सरळ व सोपी आहे. विवरण स्पष्ट आहे. हा निबंध वाचल्यानें मला पुष्कळ नवीन गोष्टी माहीत झाल्या व नवीन विचार सुचले. नाट्य-शास्त्रांतील सर्व गोष्टी सांगितल्यामुळें कोठें कोठें कंटाळा येतो, पण त्याला उपाय नाही. लेखक स्त्री; तेव्हां शृंगारासंबंधी माहिती गाळली असती, तर बरें झालें असतें, असें एकदां वाटलें. पण शास्त्रात स्त्रीपुरुष हा विचार विसरला पाहिजे. प्रत्येक गोष्ट नमूद केली पाहिजे. या दृष्टीनें हा निबंध छापून प्रसिद्ध करण्यालायक झाला आहे. ही एक अजब कामागरी झाली, असेंच बहुतेक लोक म्हणतील. निबंध उत्तम झाला आहे, असें माझें मत आहे. हें स्त्रियांना विशेष भूषणावह आहे. इतर युनिव्हर्सिटीतील एम्. ए. चे विद्यार्थी जर असे निबंध लिहितील, तर घोकंपट्टीला रजा मिळेल, विचार करण्याची संवय लागेल. महिलाविद्यापीठांतून असा उत्तम निबंध लिहिणारी एक स्त्री बाहेर पडली, हा त्या संस्थेच्या उपयुक्ततेचा चांगला पुरावा आहे. घोकंपट्टी करणाऱ्या शेंकडों एम्. ए. पेक्षां असा निबंध लिहिणारी व्यक्ति खात्रीनें सरस. हा निबंध सर्व परीक्षेदाखल समजावा, असें माझें मत आहे. निबंध छापून प्रसिद्ध करावा व त्याला मोठी सूची जोडावी, अशी मी शिफारस करितां.

( सही ) वै. का. राजवाडे.

( २ ) श्री. पां. वा. काणे, एम्. ए., एल्. एल्. एम्.

I have gone over the thesis of Miss Ketter on the Natya-shastra of Bharata, submitted for the P. A. Degree Examination of the Indian Women's University. I am glad to state that the thesis is a creditable performance & should be accepted in lieu of all the six papers in Sahitya. The writer of the thesis shows considerable power of judgment and has

made a close study of the *Natyashastra*—a difficult work and exhibits a good deal of industry and research. It is not necessary to point out in detail the merits of the thesis. The candidate has submitted the whole *Natyashastra* to a careful analysis and has ransacked both Sanskrit and Marathi Dramatic Literature for illustrating the dicta of the ancient sage. A few drawbacks may also be pointed out. Compared with the elaborate treatment of the art of dancing and other matters, her remarks on *Rasa* & its theory are meagre and not quite lucid. The conclusion of her thesis is somewhat abrupt. A few pages should have been added on the detailed discussion of Bharata's date and some notes on the commentators of Bharata,—peculiarly Abhinavagupta and his recently found learned commentary. She does not show that she has made use of some of the latest works on Bharata and Sahitya in general. But despite these shortcomings, the work as a whole, excites in me admiration for the young writer's enthusiasm, industry and acumen.

---

( ३ ) **Dr. V. S. Sukthanker**, M. A., Ph. D.

I have read with considerable care the dissertation presented by Miss Godavaribai Ketker on *Bhāratiya Nāṭya-shāstra*. I find it a fully competent, original and meritorious piece of work. The writer shows sufficient familiarity with the different subjects comprised under Group D of the P. A. Degree Examination, in which the candidate would have to be examined, if her dissertation were found wanting. I do not consider it necessary for her to appear in any of the papers. In other words, I consider her dissertation of sufficient merit to be accepted in lieu of all the six papers prescribed.

---















